

Arte e Investigación

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes

Luis J. Lima
Leticia Muñoz Cobeñas
Mariel Ciafardo
Romina Massari
Ricardo Moretti
Daniela Koldobsky
Santiafo González
Oscar Steimberg
Beatriz Chiappa
Ana María Ferrari
M. Silvina Vega Zarca
Rubén Hitz
María de los Angeles de Rueda
Ricardo Palmero
Carla Perri
Andrea Carri Saraví
María Elena Larrégle
Germán Celestino y Monti
Martha Lombardelli
Raúl Osvaldo Moneta
Enrique F. González De Nava
María Celia Grassi
María Verónica Dillon
Angela Tedeschi
Nora Lía Peñas
Edgar De Santo
María Teresa Comoglio
Fernando Gandolfi
María del Rosario Bernatene
Pablo Ungaro
Roxana Garbarini
Pablo Fessel
Diego Madoery
Gustavo Basso
Inés Adela Costa
Mariel Leguizamón



Precio: \$10

Año IV Nº4

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes

Índice

«Estética de las estructuras resistentes» Luis J. Lima _____	11
«El fútbol transmitido por TV: características en los canales de aire» Leticia Muñoz Cobeñas _____	20
«Crítica y metacrítica cinematográficas: territorios a explorar en el ámbito académico» Mariel Ciafardo, Romina Massari, Ricardo Moretti _____	25
«Naturaleza y cultura en el paisaje cinematográfico» Daniela Koldobsky _____	30
«Las nuevas tecnologías en las prácticas de la comunicación audiovisual» Santiago González _____	34
«El léxico artístico en la prensa periódica» Oscar Steimberg, Beatriz Chiappa, Ana María Ferrari, M. Silvina Vega Zarca, Rubén Hitz _____	38
«La multimedia como objeto de estudio en las carreras de arte y diseño» María de los Angeles de Rueda, Ricardo Palmero, Carla Perri, Andrea Carri Saraví, María Elena Larrégle, Germán Celestino y Monti _____	41
«Las nuevas imágenes y el arte. Transformaciones en la percepción» Martha Lombardelli _____	47
«La cultura en la aldea global» Raúl Osvaldo Moneta _____	52
«Grabado: un vacío disciplinar» Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes U.N.L.P. _____	56
«Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata» Enrique F. González De Nava _____	62
«Enseñaje del arte cerámico» María Celia Grassi, María Verónica Dillon, Angela Tedeschi _____	69
«Res non verba. Del dicho al hecho, algo más que un trecho» Nora Lía Peñas, Edgar De Santo, María Teresa Comoglio _____	73
«La insoportable densidad de las cosas» Fernando Gandolfi, María del Rosario Bernatene, Pablo Ungaro, Roxana Garbarini _____	76

«Condiciones de linealidad en la música tonal»	
Pablo Fessel _____	84
«El arreglo en la música popular»	
Diego Madoery _____	90
«Nuevas tendencias en acústica musical»	
Gustavo Basso _____	96
«La educación musical y los diseños curriculares en el sistema superior»	
Inés Adela Costa, Mariel Leguizamón _____	101
Proyectos de Investigación S.C. y T. FBA _____	106
Magister en Estética y Teoría de las Artes _____	111

Estética de las estructuras resistentes

Luis J. Lima

Profesor Titular de "Proyecto Estructural"

Facultad de Ingeniería

Universidad Nacional de La Plata

Introducción

Las estructuras resistentes a las que haremos referencia en el presente artículo, son la parte de las construcciones de la ingeniería civil encargadas de transmitir cargas, de trasladarlas de su particular ubicación en el espacio al terreno natural. En estas condiciones, algunas estructuras resistentes están a la vista del público en su carácter de tales, es decir, como estructuras en sí y no como partes de obras de mayor presencia o impacto visual. Este segundo caso se presenta cuando la estructura forma parte, de manera inescindible, de un emprendimiento mayor que la integra y la contiene, en general una obra de arquitectura, con lo que la cuestión de su estética pasa a ser un problema esencialmente arquitectónico. Tampoco tiene mucho sentido hablar de estética estructural cuando existen elementos que ocultan la estructura, sean estos naturales o artificiales, como ocurre con las estructuras de fundación o con las construidas bajo aguas no accesibles a la vista humana. En las siguientes consideraciones sólo haremos referencia a las estructuras resistentes que permanecen a la vista del público en su ca-

rácter de tales, como es el caso de puentes, muelles, torres y diques.

Las estructuras de este último tipo se conciben, proyectan y construyen con un fin específico, es decir, que llevan ínsita una finalidad utilitaria, pero, por el sólo hecho de ser visibles, no deben ser desagradables, no deben molestar en ningún sentido al observador. Quedan así planteados los dos temas esenciales de las presentes consideraciones: ¿quién es el observador? y ¿cómo se puede saber si una estructura es o no agradable para él?

El observador

En términos generales el observador es, en el presente caso, toda persona capaz de emitir un juicio estético sobre las estructuras resistentes visibles e individualizables como tales. En este sentido tomando en consideración, por un lado el conjunto de los individuos que de alguna manera quedan relacionados con la existencia de la estructura y, por otro, la calidad de los juicios estéticos que cada uno de ellos pueda producir, se tienen al menos tres categorías de observadores: el especialista, que es quien puede comprender el trabajo resistente interno

de una dada estructura, la razón de ser técnica o científica de sus formas y dimensiones; el usuario, que puede comprender la necesidad utilitaria de la estructura, su tangible razón de ser social; y, finalmente, el común de las gentes, aquellos que no entienden el funcionamiento estructural ni reciben de ella beneficio directo o evidente. Si bien en lo que sigue se tendrán en cuenta las tres categorías de observadores enunciadas, se hará especial hincapié en la última, en el común de las gentes, sin que ello implique, de ninguna manera, un intento por establecer valores relativos entre los juicios estéticos que cada uno de los grupos pueda formular.

La razón de lo dicho es la siguiente: si bien el especialista, que conoce las características de las sollicitaciones actuantes sobre la estructura y las propiedades resistentes generales de los materiales que la constituyen, puede emitir un juicio estético válido, lo que está fuera de toda discusión, su juicio estará inevitablemente influenciado por el conocimiento de las posibilidades e imposibilidades técnicas de la obra, lo que en algún sentido le hace perder generalidad. El usuario, que conoce por propia experiencia las ventajas sociales que la existencia de la construcción implica —ventajas que incluso pueden reportarle un beneficio económico directo—, también puede emitir un juicio estético válido, pero este estará condicionado por el conocimiento de dichas ventajas para la sociedad que integra, con lo que su juicio no va a ser puramente estético. Finalmente está el común de las gentes, que suelen ser la mayoría, aquellos para quienes la estructura es sólo un elemento más del entorno, del paisaje si se quiere, elemento que les ha sido impuesto sin beneficio aparente para ellos y que

van a emitir su juicio estético sin otro tipo de condicionamiento. Este último grupo, el del común de las gentes, está constituido por todos los viandantes que en algún momento de su vida la han tenido o la puedan tener ante sus ojos sin pertenecer a ninguno de los dos grupos anteriores.

Una aproximación a la Estética

La segunda cuestión planteada, el saber si una estructura es agradable o no para el observador, cualquiera que este sea, es bastante más compleja, y para intentar darle cabal respuesta se debe entrar de lleno en los sutiles dominios de la Estética (del griego *aesthetikós*, “susceptible de percibirse por los sentidos”). Resultará necesario, en consecuencia, hacer una rápida referencia a ella, aunque sólo sea para intentar aproximarnos a una visión global de sus objetivos y logros.

Entre los distintos pensadores que se han ocupado de la Estética a lo largo de los siglos, puede hacerse una primera y fundamental diferenciación: están, por un lado, los que se creen en condiciones, lo logren o no, de establecer algún tipo de reglas para identificar qué es lo bello o cómo se accede a ello, y, por otro, los que analizan las condiciones en que se puede emitir un juicio estético y toman a este quehacer humano como objeto de estudio. A este respecto resulta instructivo el ejemplo que imagina Etienne Souriau en *El porvenir de la Estética*: “se trata de un alfarero, ocupado en su trabajo, y dos grupos de estéticos frente a él, unos le dan consejos —Sócrates, Fechner— los otros lo toman como tema teórico —Muller-Freienfels, Lalo—, el alfarero no los escucha, piensa en su vasija”. Y

agrega Souriau: “Boileau u Horacio no se limitarían a aconsejarle ¡le dictarían las leyes de su oficio!”

Del ejemplo precedente se puede sacar una conclusión de importancia para el análisis encarado, pues se ha hecho referencia a comentarios que son forzosamente personales, que reflejan lo que el opinante ha experimentado personalmente al entrar en contacto con la obra. Esto implica aceptar que el sujeto que emite el juicio, en este caso el observador o el escucha, recrea la obra a su manera. Esto es siempre así, de allí la importancia de indicar a cuál observador se hace referencia cuando se analiza el tema.

Se ha hecho expresa mención del “observador”, pues las estructuras de la ingeniería civil son obras esencialmente visuales. Para que el lector pueda ubicar estos hechos físicos —las obras— en el amplio campo de la Estética, citaremos, sólo a título de ejemplo, la división de este campo que propone el pensador francés Charles Lalo. Partiendo de la psicología de las formas, Lalo incluye las que para él son las grandes manifestaciones de la vida artística, en siete sectores dominantes: 1) audición; 2) visión; 3) movimiento; 4) acción; 5) estructuras y supraestructuras técnicas de la construcción (contrapunto de los materiales brutos, como la arquitectura, o vivientes, como la escultura, o de vegetales y paisajes, como el arte de la jardinería); 6) lenguaje; 7) sensualidad.

Antes de seguir, y para aclarar al lector, sobre todo al lector de formación cartesiana y técnico-científica, a qué se está haciendo referencia cuando se habla de sentimientos o sensaciones estéticas, basta recordar algunas expresiones de uso corriente: “uno se siente encantado al escuchar la 6a Sinfonía bajo la ba-

tuta de Von Karajan", "la vista del puente romano de Alcántara, en el contexto en que está implantado, resulta muy agradable", "la última novela de Carlos Fuentes me ha resultado fascinante". Todas estas expresiones constituyen impresiones específicas, a las que se ha convenido denominar sentimientos o sensaciones estéticas. Todo ser humano, en algún momento de su vida, ha experimentado tales o similares impresiones frente a ciertos sucesos particulares que le producen placer estético. Cabe aclarar, al respecto, que cada cual toma su placer estético allí donde lo encuentra, y en este sentido la variedad de gustos es infinita. Cuando se escucha la expresión vulgar: "sobre gustos no hay nada escrito", esto último es lo que se quiere expresar, que sobre gustos no hay reglas establecidas (ni las puede haber), a lo sumo hay opiniones; pues, en realidad, sobre gustos hay muchísimo escrito.

1. Sobre los intentos de establecer reglas para identificar lo bello

Entre quienes buscan establecer reglas para identificar lo bello, o para producir una obra de arte, entendiendo por "obra de arte" al ente portador de belleza, se encuentra un conjunto de importantísimos filósofos de unos pocos de los cuales trataremos de reseñar, seguidamente, las concepciones esenciales, fundamentalmente aquellas que nos ayuden a desbrozar el campo de la estética de las estructuras. Para comenzar se tiene a Platón (o, según él, a Sócrates), posiblemente el primer filósofo que se ocupó de estética, que interpreta lo bello, es decir, lo que es poseedor de belleza, del siguiente modo (Fedón): "Pues si existe algo bello fuera de lo bello en sí, sólo es bello por la única razón

de que participa de este último. En lo que a mí concierne no comprendo las razones sabias y no puedo conocerlas. Y si alguno me dice que las razones por las cuales una cosa es bella es porque posee un color floreciente, o una actitud, o algo semejante, yo de ningún modo entro en tal discusión, pues con todo esto sólo logro confundirme, pero, por el contrario, me resulta totalmente simple, completamente sencillo saber que lo único que hace que algo sea bello es la presencia y la participación de lo bello en sí... Lo Bello se hace bello por lo Bello". En la concepción platónica, para poder acceder a lo verdaderamente bello se debe "eliminar" todo lo que se conoce al respecto, todo prejuicio, ejemplo o idea preconcebida que son, de por sí, inexactos o insuficientes, se debe "hacer abstracción de todos los errores previos, e intentar reencontrar la ingenuidad primera". Pero Platón da algunas pistas para encontrar o caracterizar la belleza cuando dice que se define por la medida y la armonía, es decir, por una satisfacción que sólo podría calificarse de estética; y agrega (Filebo y Político) que una cosa es la medida en las ciencias, completamente grosera y carente de placer, y otra en la Métrica del arte que supera la medida científica sublimándola. El arte consistiría, en consecuencia, en una búsqueda, en un descubrimiento. "Se trata de encontrar la armonía, o de reencontrar el esplendor que todos poseemos escondido en las profundidades de nuestra preexistencia". Pero en este remitirse a "formas" de una realidad superior a la humana, a verdades reveladas o accesibles sólo a unos pocos elegidos, no encuentra un camino fructífero para avanzar en el desarrollo del pensamiento estético.

La idea de belleza que plantea

Aristóteles en La Poética es mucho más concreta que las "intuiciones" platónicas: "Un ser o una cosa compuesta de partes diversas no puede poseer belleza sino en tanto que sus partes están dispuestas en cierto orden y tienen una dimensión que puede ser arbitraria, pues lo bello consiste en el orden y la grandeza". Aristóteles completa su concepción haciendo referencia a la determinación, la simetría y la unidad. Lo Bello será pues "la ordenación estructural de un mundo considerado en su mejor aspecto. Se trata de ver a los hombres no tales como son, sino como deberían ser... se ama la armonía musical porque es una mezcla de elementos contrarios que se corresponden entre sí según ciertas relaciones; ahora bien, las relaciones atañen al orden, y el orden resulta materialmente agradable". En algún sentido esta forma de análisis es retomada y desarrollada con amplitud por Kant. Para él el sentimiento estético "reside en la armonía del entendimiento y de la imaginación, gracias al libre juego de ésta", y "siendo esta armonía independiente, no solamente del contenido empírico de la representación, sino también de toda contingencia individual, el sentimiento de lo Bello existe pues a priori, y funda, en cuanto tal, la validez universal y necesaria de los juicios estéticos". El arte es, en consecuencia, "una creación consciente de objetos, que engendra en aquellos que los contemplan la impresión de haber sido creados sin intención, al modo de la naturaleza". La obra monumental de Kant, al analizar el arte con rigor científico, sienta las bases de toda estética futura.

En la intención de ir marcando sólo hitos gruesos en el desarrollo del pensamiento estético, se pasará ahora a un enfoque totalmente distinto a todo lo visto precedentemen-

te. Este recién se encuentra completamente plasmado en el filósofo alemán Fechner (1807-1887) quien, en su "Introducción a la Estética", postula una estética inductiva "desde abajo", por oposición a la antigua estética metafísica que deducía "desde arriba", la "determinación conceptual de la esencia objetiva de lo bello". Es una estética no dogmática, que trata de fijar caracteres objetivos y comprobar leyes, "como una especie de botánica aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas". La estética desde abajo trata de proceder por medio de inducciones para descubrir grandes principios sobre la base del empleo de métodos específicos, los que producen experiencias en los sujetos a los que aplica sus procedimientos. Una de sus "experiencias" más conocidas es la de los rectángulos de cartón blanco, de superficie aproximadamente igual pero con proporciones distintas de lados: se colocan estos rectángulos en desorden sobre una superficie negra, y se presentan a sujetos provenientes de distintos medios, a los que se les pregunta cuál rectángulo les parece el más agradable o el más desagradable, sin tener en cuenta su utilización o utilidad posibles. Fechner llega así a numerosas e impresionantes estadísticas. Uno de sus resultados más comentados fue el de la sección de oro o número áureo, rectángulo cuya relación de lados es de 21/34, que tuvo una acogida muy favorable en el público medio. Lo significativo, a favor del método, es que esta relación fue empleada profusamente en la arquitectura griega clásica, bien conocida por la elegancia de sus proporciones. Esta forma de proceder sufrió duras críticas, y Schasler llegó a decir que consistía en "una media arbitraria, de juicios arbitrarios, de un total arbitrario

de personas arbitrariamente elegidas". De cualquier modo una cosa es cierta, esta forma de encarar el problema, casi científica, no condujo a resultados significativos.

Para finalizar con los pensadores incluidos en este primer grupo, haremos referencia a la "escuela de Francfort" y, particularmente, a uno de sus miembros más conspicuo, Theodoro W. Adorno [1], quien ha desarrollado algunas ideas directamente aplicables al tema de la belleza en las estructuras resistentes. En la obra citada expresa: "si medimos la belleza con categorías tradicionales tan poco claras como la armonía formal o la imponente magnitud, será a costa de su real funcionalidad, de la que extraen su forma objetos como puentes o aparatos industriales; decir, en cambio, que los objetos funcionales son bellos por su fidelidad a esas formas, es apologetica y deseo de consolarse sobre algo que se escapa; es una mala conciencia de la objetividad".

2. Sobre la posibilidad de emitir juicios estéticos

¿Qué es el sentimiento estético? ¿Cuándo una sensación, un dato de los sentidos, se transforma en algo agradable o desagradable, bello o feo, con todas las gradaciones intermedias imaginables? Kant es quien responde mejor a estas preguntas [4]. Para descubrir la esencia de todo juicio estético, encara su análisis desde cuatro perspectivas diferentes: a) la calidad; b) la cantidad; c) la relación a fines preestablecidos de la obra considerada; y d) la modalidad de la satisfacción resultante, su carácter de universalidad. Cada una de ellas lo conduce a una definición particular de "lo bello":

a) definición de lo bello deducida a partir del juicio sobre gusto con-

siderado desde el punto de vista de la calidad: "el gusto es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación por la satisfacción o insatisfacción que el objeto le produce y respecto del cual el que juzga no tiene ningún interés particular". En estas condiciones "se denomina bello lo que produce satisfacción". Hay una circunstancia significativa que debe recalcar, sobre todo cuando se trata de aplicar los conceptos de la Estética a objetos que llevan un fin en sí mismos, como son las estructuras resistentes: para decir que una cosa es buena, que es correcta, que es adecuada, siempre es necesario que se sepa aquello que el objeto debería ser, es decir que quien emite el juicio posea un concepto de ese objeto; esto no es necesario, de ningún modo, para descubrir en él la belleza. Pues el juicio de gusto es solamente contemplativo, es un juicio que, indiferente a la existencia del objeto, sólo vincula su naturaleza con un sentimiento de placer o pena; pero esta contemplación no está regida por conceptos, pues el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico), no está fundado en conceptos, ni tiene tampoco conceptos como finalidad;

b) definición de lo bello deducida a partir del juicio sobre gusto considerado desde el punto de vista de la cantidad (de la cantidad de personas que acuerdan sobre dicho juicio): "es bello aquello que place universalmente sin concepto (sin concepto que lo fundamente)". El carácter particular de universalidad que posee todo juicio estético —de universalidad en el sentido que, pese a ser un juicio totalmente subjetivo, es compartido por una gran cantidad de personas— es algo digno de ser tenido en cuenta; sobre todo en la obra pública. Kant marca, a este respecto, una diferenciación esencial:

“cuando se trata de lo agradable se deja a cada uno su punto de vista, nadie supone de parte de los otros la adhesión a sus juicios de gusto en tal sentido, mientras que ello ocurre siempre en los juicios de gusto referidos a la belleza, o sea, quien emite un tal juicio de gusto presupone que todos habrán de acordar con él a tal respecto. La universalidad de los juicios de gusto de tipo reflexivo no se apoya en conceptos —como sería el caso de la universalidad de las leyes de la física—, ella consiste en una universalidad de opiniones respecto de la satisfacción que la representación sensorial de determinado hecho produce en el observador sin que los conceptos tengan en ella ningún tipo de mediación. En un juicio de gusto de tipo reflexivo, el observador individual supone que, indefectiblemente, el placer que él siente es sentido por todos los demás;

c) definición de gusto deducida a partir de los juicios de gusto desde el punto de vista de su relación con determinados fines, los que son considerados en sí mismos: “la belleza es la forma de la finalidad de un objeto, en tanto ella es percibida en sí misma sin representación de un fin”. Debe quedar bien en claro que ningún concepto de lo que es bueno o correcto puede determinar un juicio de gusto, que es en sí un juicio estético y no un juicio de conocimiento, por lo que no concierne a ningún concepto dependiente de la naturaleza del objeto o de sus posibilidades internas o externas: “el juicio de gusto es enteramente diferente del concepto de perfección”. La satisfacción que resulta de un objeto, y en función de la cual lo denominamos bello, no puede reposar sobre la representación de su utilidad; si fuese así no se trataría de una satisfacción inmediata, lo que constituye la condición esencial en el juicio sobre la

belleza;

d) definición de lo bello deducida como consecuencia del juicio de gusto considerado a partir de la modalidad de la satisfacción resultante del objeto: “es bello aquello que es reconocido, sin concepto, como objeto de una satisfacción necesaria”. Como un juicio estético no es un juicio objetivo y de conocimiento, esta necesidad no puede ser deducida a partir de conceptos determinados y, por consiguiente, no es apodíctica (demostrativa, convincente, que no admite contradicción). Tampoco puede fundamentarse esta necesidad, concebida a partir de un juicio estético, en la universalidad de una dada experiencia, en una total unanimidad de juicios sobre la belleza de un cierto objeto; pues no solamente es difícil que la experiencia provea muchos ejemplos de un tal acuerdo sino, con mayor razón aún, porque no se puede apoyar sobre juicios empíricos ningún concepto que justifique dicha necesidad.

Hegel [2] agrega algunas precisiones interesantes al pensamiento kantiano. Afirma, por ejemplo, que: “faltos de un criterio que permita seleccionar los objetos de arte y repartirlos entre bellos y feos, uno se refiere al gusto subjetivo, que no puede establecer ninguna regla ni, por eso mismo, puede ser discutido”. La obra artística se manifiesta como objeto exterior, con una determinación inmediata y una individualidad sensible que le confiere su color, su forma, su sonoridad; paralelamente la contemplación estética no busca ir más allá de este objetivo inmediato que se le ofrece, ni toma el concepto de esta objetividad como concepto universal, como lo hace la ciencia. La contemplación estética se distingue de la contemplación teórica de la inteligencia científica, porque el arte se aferra a la existencia

individual de su objeto sin buscar transformarlo en idea ni en concepto universal. La realización artística se encuentra a medio camino entre lo sensible inmediato y el pensamiento puro; no es aún pensamiento puro pero, más allá de su carácter sensible, tampoco es una realidad puramente material, como las piedras, las plantas y la vida orgánica. Lo sensible en la obra artística participa de la idea, pero a diferencia de las ideas del pensamiento puro, este elemento ideal debe al mismo tiempo manifestarse exteriormente como una cosa.

Veremos, finalmente, que propone un pensador casi contemporáneo que se ha ocupado, en detalle, de la relación existente entre arte y técnica, relación de la cual las estructuras resistentes son un ejemplo paradigmático [5]. En primer término, Lewis Mumford propone diferenciar el arte de la técnica sobre la base de las siguientes consideraciones: “arte es aquella parte de la técnica que lleva la más plena impronta de la personalidad humana; técnica es aquella manifestación del arte de la cual se ha excluido una gran parte de la personalidad humana a fin de impulsar el proceso mecánico”. Para desarrollar su pensamiento expresa que, más allá de todo requerimiento tendiente a la mera supervivencia animal, “el arte surge de la necesidad del hombre de crear para sí un mundo de significados y de valores”; “el arte representa una necesidad específicamente humana y descansa sobre un rasgo absolutamente privativo del hombre: la capacidad para el simbolismo”.

La Estética de las estructuras

1. Planteo del problema

Llegamos ahora al núcleo central de este artículo: la Estética de las estructuras resistentes; y hay al respecto dos cuestiones básicas. Una de ellas, se refiere a si hay creación en el proyecto estructural; la otra, a si se puede hablar de una "Estética de las estructuras resistentes". Respecto de la primera, naturalmente que hay creación en el proyecto estructural, de no ser así no sería necesario el proyectista. La otra también va a tener una respuesta afirmativa, pues en el proceso de creación de una estructura intervienen tanto el pensamiento racional, apoyado en conceptos de tipo científico, como el pensamiento estético, de carácter puramente subjetivo.

Ya vimos que la belleza no puede ser definida ni estadística ni democráticamente, pues la definición o aceptación de "lo bello" es más bien un acuerdo implícito en el seno de la sociedad, al estilo del lenguaje. Cuando el hombre desarrolla su actividad cultural, aparecen dos impulsos antagónicos que deben forzosamente compatibilizarse: el artístico, que es subjetivo; y el técnico, que es objetivo. Las estructuras son hechos técnicos destinados a ayudar a "adaptar el medio a las necesidades del hombre", en consecuencia alteran el medio. La adecuada interacción con el medio en que se va a encontrar la estructura, una vez terminada, es esencial, por lo que deben satisfacer otro tipo de imposiciones, mucho más abarcadoras que su sola corrección técnica.

Se puede hablar, sin ninguna duda, de la estética de las estructuras resistentes, ya que éstas se originan en un acto creador en el que el proyectista tiene un amplio campo para volcar su creatividad. Mucho más amplio, en comparación con las artes tradicionales, que lo que comúnmente se supone, pero con

una diferencia esencial entre ambas categorías. Pues si bien todo acto creativo está sujeto a ciertas condiciones—piénsese en las limitaciones que pone la tela al pintor, la teoría musical al compositor, o la técnica del soneto al poeta—, los del proyectista estructural lo están a algunas muy particulares, como es el caso del siempre presente destino de utilidad pública, que en general no se presenta en las obras de arte tradicionales. Las estructuras nacen de un acto creativo sujeto a dos tipos de condiciones, ambas esenciales: 1) la condición básica es su finalidad utilitaria de carácter social; 2) las condiciones complementarias están generalmente vinculadas a respetar necesidades sociales diferentes de aquellas cuya satisfacción le dio origen, entre las que se encuentra la estética: belleza propia, adecuación al entorno, compatibilidad con el paisaje. Podemos decir, para concretar la idea, que en el proyecto estructural hay una creatividad razonada, apoyada en los conceptos de adecuado y de correcto, es decir en conceptos de tipo ético, cuyo objetivo es la eficiencia del trabajo estructural; y una creatividad sensible, guiada por los conceptos de bello y de agradable, que son de tipo estético, cuyo objetivo es la belleza exterior de la obra. Ambos conceptos, el ético y el estético, el técnico y el artístico, son inseparables, pero su vinculación no es simétrica: la condición "estática" es necesaria desde todo punto de vista, si no se cumple no existe la obra; la condición "estética" sólo es necesaria desde el punto de vista de la conveniencia social. La diferencia entre ambas condiciones puede expresarse de la forma siguiente: mientras que una obra "fea" pero técnicamente correcta es posible, una "linda", pero técnicamente incorrecta, no lo es. La belle-

za formal no garantiza para nada una adecuada aptitud resistente; del mismo modo que una adecuada aptitud resistente, óptima si se quiere, no garantiza para nada la belleza formal de la estructura. Resulta imprescindible, entonces, ocuparse de ambos aspectos de la obra, pues ninguno de ellos "viene dado por añadidura". Es cometido del proyectista de estructuras el mediar entre el arte puro y la técnica pura, "entre cosas de significado, carentes de otro uso, y cosas de uso, carentes de otro significado".

Hay, además, una aclaración fundamental e imprescindible que debe hacerse, frente a tantas obras, muchas de ellas famosas, que sólo son agradables en las publicaciones técnicas. Cuando se trata de la belleza de las estructuras resistentes: no es suficiente que una estructura sea linda en el dibujo, en los planos; tampoco lo es que sea linda considerada en sí misma, por ejemplo en una maqueta o haciendo abstracción del entorno; una estructura, para ser efectivamente linda, debe serlo en el contexto natural en que se desarrollará su existencia.

La necesidad humana de incorporar arte en sus productos esencialmente utilitarios resulta evidente: aun en las más primitivas herramientas o armas de la edad de piedra se observan tallas, incisiones o grabados de una índole que en nada contribuyen a mejorar su trabajo o a aumentar su rendimiento. Evidentemente aquellos artesanos "no sólo tenían algo que hacer, tenían también algo que decir", sentían el gusto y tenían el privilegio de poder demorarse en las etapas finales del proceso técnico y agregar, al eficiente fondo utilitario de su producto, una forma simbólica significativa. Estos artesanos, encargados de fabricar objetos utilitarios, eran también sus

proyectistas; y la importancia de la función de proyectistas que cumplían —no eran de ningún modo simples “repetidores”— la marca el hecho de que la evolución de las sociedades humanas se aprecia, entre otras cosas, por la evolución de los utensilios y armas que producían. Salvo por el argumento, que no discutiremos acá, de que las obras de arte tienen una mayor probabilidad de supervivencia por su vinculación al sentimiento humano, no hay manera de defender el compromiso entre arte y técnica tanto desde un punto de vista puramente técnico como desde uno puramente artístico: no se puede decir que una canaleta de desagüe sea más eficiente por el hecho de que el agua salga por la boca de una gárgola finamente esculpida.

En resumen, se puede afirmar que cuando se persiguen conjuntamente ambos objetivos, el estético y el técnico, y se logra conciliarlos, se llega a una relación armoniosa entre vida subjetiva y vida objetiva, entre espontaneidad y necesidad, entre fantasía y hechos. Encontrar estos productos del equilibrio entre arte y técnica debe ser el objetivo de cualquier proceso de proyecto, al menos en el campo de las estructuras resistentes. A manera de colofón de estas ideas debe quedar explícito, parafraseando a Hegel, que en las bellas estructuras la necesidad (la función) no es la única que debe decidir, como objeto de arte ellas deben satisfacer, también, las más altas exigencias de belleza y de gracia.

En las estructuras, tomadas como objetos capaces de originar juicios estéticos, se dan algunas características que no están presentes en lo que se ha entendido tradicionalmente por obra de arte. Una de las más significativas es su fuerte e inevitable vinculación con el pensa-

miento y el quehacer técnico-científicos. Se encuentra entonces que, mientras la creatividad artística tiende a la obra original, el desarrollo de la técnica se oriente naturalmente hacia lo típico, hacia la conformación de “tipos” de referencia. La preocupación por el “tipo” tiende a ayudar al establecimiento de un cierto trasfondo común de orden, basado en la eficiencia funcional y la economía. Este orden pareciera exigir una contribución mínima al resto de la personalidad humana, pero en realidad no es así. Esta contribución “complementaria” es esencial, imprescindible, sin ella la obra pierde todo su atractivo. Pero debe evitarse su desviación hacia lo superfluo, lo que muchas veces ocurre respondiendo a incitaciones del “mercado”, pues de este modo no se dota al objeto de mayor belleza, ni eficiencia, ni perfección técnica. Lo que en definitiva se busca es el beneficio económico o el prestigio, dos motivaciones humanas de las que se puede decir, en el mejor de los casos, que son secundarias. Generalmente este tipo de actitudes, meras tretas estilísticas, eleva innecesariamente los costos y atenta contra los valores del verdadero arte. El resultado que se obtiene no es el embellecimiento del objeto de base tecnológica sino su envilecimiento.

Los tipos estructurales, tomados en su esencia, son necesariamente estables, como lo son todas las formas típicas. Por eso resulta chocante cuando la singularidad innecesaria y el despilfarro ostentoso suplantando la economía y la función, y, como se expresa en [6] “se tiene la sensación de que, so pretexto de abastecernos de arte, alguien nos está quitando del bolsillo un dinero que podríamos emplear para mejores fines”. Debemos aclarar, sin embargo, que en el otro extremo

existe un riesgo posiblemente mayor, como es el de que los intereses utilitarios y racionales predominen sobre los estéticos confundiendo fealdad con eficiencia. Como se expresa en [1], “la alergia estética, tan bien cultivada contra el pastiche, la ornamentación, la superfluidad y el lujo, tiene también cierto aspecto bárbaro”.

2. Algunos lineamientos generales

Como dijimos, toda edificación tiene un fin: soportar cargas, proteger de las inclemencias climáticas, impedir deformaciones excesivas. Simultáneamente, hasta la estructura más simple produce una impresión visual en quien la usa o la contempla, consciente o inconscientemente dice algo al espectador, altera su entorno y modifica su circunstancia. Se tiene así el fondo y la forma. El primero tiene que ver con el aspecto ingenieril de la construcción, es fundamentalmente un problema de cálculo de cargas y esfuerzos, de dimensionamiento de secciones, de estanqueidad de juntas. La otra, la forma, es el sostén de la expresión estructural, del intento de usar las formas constructivas de los elementos estructurales de manera de transmitir al observador un sentido y un significado que le resulten placenteros. Es la vía para alcanzar la belleza estructural.

A esta última, a la forma, es a la que queremos referirnos ahora. Pero hablar de lineamientos para alcanzar la belleza en el proyecto de una estructura implica, forzosamente, hacerlo desde una posición determinada, cualquiera sea esta posición y por más esfuerzo que haga quien se expresa para tratar de que no le ocurra. Esto es inevitable, siempre se opina desde alguna perspectiva, no puede ser de otra manera. Lo que

intentaremos, entonces, es discurrir desde una posición lo menos comprometida posible con modas y grandes estilos, tratando de soslayar lo más posible las opiniones personales demasiado comprometidas.

En estas condiciones podemos decir que el problema de la forma de una estructura resulta absolutamente irresoluble si se pretende encararlo sólo con los recursos de la ciencia o, peor aun, subordinándolo a la técnica como si esta fuese un fetiche religioso. En realidad, en la búsqueda de un adecuado equilibrio entre ciencia y arte, debemos tener presente que, en lo esencial, en toda estructura bien concebida la forma sigue a la función (al fondo) y ésta a aquella en "un mutuo juego rítmico entre necesidad y libertad, entre construcción y elección, entre el ser determinado por el objeto y el objeto determinado por el ser". Para conducir de algún modo esta dialéctica hacia resultados satisfactorios, no basta la calidad técnica del proyectista, se requiere también cierta calidad en la actitud de este hacia su obra. Porque lograr una estructura que resulte agradable al profano, es decir que contenga belleza, significa algo más que realizar una obra técnicamente buena, implica situarse en un plano humanamente más elevado y cualitativamente distinto. Finalmente cabe aclarar que las condiciones de contorno que el emplazamiento de una estructura impone, por ejemplo si se trata de una zona sísmica, no impiden de ninguna manera buscar la belleza estructural, simplemente condicionan el tipo de belleza a buscar. Un puente metálico de Eiffel, que resalta por la ligereza de sus líneas, seguramente no puede ubicarse en cualquier lado, pero ello no quita que puedan hacerse puentes tan agradables como estos aunque sean menos esbeltos.

No forzosamente todos los puentes "pesados" deben ser feos. Con lo que se vuelve a lo dicho: lo importante es la actitud del proyectista hacia su obra, que no esta condicionada por ningún juicio a priori, o prejuicio, como sería el darle un peso estéticamente significativo a propiedades que no lo tienen en sí, como las de "ligereza" o "pesantes" estructurales.

En este aspecto subjetivo de la creatividad que pone en juego todo proyectista cuando ejerce concienzudamente su oficio, completamente diferente pero forzosamente complementario del otro aspecto de esa misma creatividad, el técnico-científico, no es fácil establecer criterios generales que orienten su desarrollo y concreción. Podemos decir, por ejemplo, que es importante encontrar proporciones armoniosas en toda forma estructural, pero no se puede indicar cuáles son, ni siquiera se puede indicar qué vamos a entender por armonioso. Ocurre como con el lenguaje, se puede indicar cómo escribir correctamente, no cómo hacerlo hermosamente.

Con las limitaciones y condicionamientos que el contexto descripto posee e impone, podemos aceptar, sin embargo, que existe un conjunto de propiedades o características que normalmente se encuentran correctamente resueltas en toda es-

tructura considerada "bella", como serían por caso las proporciones, la composición, la escala, el color y la armonía. Simultánea y complementariamente, también se pueden indicar qué características generalmente no se encuentran en una estructura estéticamente bien resuelta: el alarde estructura inútil; el gigantismo innecesario; la innovación por la innovación misma; la modificación del entorno más allá de lo estrictamente necesario; y el excesivo costo.

Para ir cerrando el tema, citaremos las opiniones de dos reconocidos pensadores que se han ocupado con detenimiento de la relación entre técnica y arte. Mumford [5] expresa: "este respeto por el objeto, este interés consciente en la marcha real de las cosas, este "funcionalismo", tienden a cierta disminución de la grandilocuencia, a cierta decente modestia que corresponde al mejor estilo de nuestra época; de modo que la buena forma se logra en las artes mecánicas mediante un fino sentido de las relaciones formales, mediante la proporción, mediante el ritmo, mediante la delicada modulación de la función utilitaria; esto se aplica por igual a una página de tipografía y a un puente, a una silla y a una jarra. Ese esfuerzo por desembarazarse de lo superfluo, por retornar a lo esencial y a lo inevitable, es

Bibliografía

- [1] Adorno, Theodoro W.: "Teoría Estética"; Ediciones ORBIS S.A.; 1983
- [2] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: "Esthétique"; Presses Universitaires de France; Paris, 1995.
- [3] Huisman, Denis: "L'esthétique"; Presses Universitaires de France; Paris, 1954. (hay edición castellana de EUDEBA, Buenos Aires, 1962)
- [4] Kant, Emmanuel: "Critique de la faculté de juger"; Librairie Philosophique J.Vrin; Paris, 1993.
- [5] Mumford, Lewis: "Art and Technics"; Columbia University Press, N.Y. 1952. (hay edición castellana de Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957)
- [6] Worringer, Wilhem: "Fragen und Gegenfragen"; Piper Verlag, Munich, 1956 (hay edición castellana de Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959)

una de las cualidades verdaderamente estéticas del arte (aplicado a lo) mecánico". Hegel [2] por su parte, mucho años antes, resumía perfectamente el cometido de todo proyectista cuando indicaba que "la construcción debe estar en armonía con el clima, con el emplazamiento, con el paisaje circundante, y, respetando todas estas condiciones, adecuarse a su objetivo principal, producir un conjunto en el que todas

las partes concurren a una libre unidad". Y agregaba, "este es el problema general cuya construcción perfecta debe revelar el gusto y el talento del proyectista."

Finalmente, hay que señalar algo que es, en sí, propiedad esencial de toda hermosa construcción: sus cualidades de belleza deben permanecer siempre vigentes. Las estructuras, como toda construcción, deben envejecer con dignidad.

El fútbol transmitido por TV: características en los canales de aire

Prof. y Lic. Leticia Muñoz Cobeñas

Docente e investigadora dentro del Programa de Incentivos. Codirectora del Proyecto: "El fútbol transmitido por T.V: reglas discursivas y modalidades enunciativas. Canales de aire 1998". Profesora Adjunta Ordinaria en Historia de la Cultura. Maestranda en Maestría en Análisis de los Discursos, Filosofía y Letras, UBA.

El presente trabajo forma parte del Proyecto de investigación que se viene realizando desde mayo de 1998, dentro del Programa de Incentivos, Ministerio de Educación de la Nación, (Director: Lic. Vallina C., integrantes: Lic. Huck R., Prof. Silva C., Prof. Perez M.), cuya denominación es: "El fútbol transmitido por T.V: reglas discursivas y modalidades enunciativas en los canales de aire".

En este trabajo nos propusimos continuar con la perspectiva anterior que encaraba la tarea de articular las dimensiones sociales de la producción del discurso televisivo y el análisis estético de las programaciones deportivas, que habían sido hasta ese momento menos analizadas, en relación a otros géneros televisivos, por ejemplo telenovelas o programas informativos.

En el actual profundizamos el acercamiento al discurso audiovisual televisivo entendiendo la especificidad semiótica de este campo.

Definimos al discurso como una práctica, no sólo de representaciones del mundo sino de significar el mundo, construir y reconstruir significados.

Continuamos, también con el supuesto teórico de caracterizar al

público o sujetos de la recepción y/o reconocimiento como sujetos activos capaces de recrear críticamente los mensajes.

Del anterior hemos sintetizado las características o reglas discursivas que privilegia el género deportivo transmitido por T.V en los siguientes rasgos: a) Los eventos deportivos transmiten aspectos lúdicos de la cultura; b) son interpretaciones de un hecho; c) en los programas deportivos se hace alusión a la identidad en general y a lo biográfico particular del deportista (iniciado en un primer momento por el discurso televisivo deportivo del basquet transmitido por la NBA; d) el ritmo transmitido por la imagen sigue el ritmo del juego o lo intenta reproducir, salvo en casos especiales que mencionaremos más abajo de retransmisiones (haciendo especial énfasis en las producidas por la Empresa Torneos y Competencias); e) en la transmisión de programas deportivos de la muestra analizada hay diferencias de resultado según la tecnología que interviene; f) la transmisión de un hecho deportivo genera un placer diferente al producido por la vivencia personal del evento.

De ahí, que en el caso de

los aficionados, puedan ver el evento en vivo y luego escucharlo por la radio, leerlo en el diario y verlo por cable o T.V, siendo en este caso, el televisivo un simulacro del juego en vivo, y para la audiencia que no lo vio personalmente, el juego por T.V tiene vida propia en la que no hay pérdida de autenticidad; g) la estructura del relato se repite en sí mismo en cada uno de los programas dándole una identidad a la programación; h) los eventos deportivos constituyen un género atravesado por otros géneros, por ejemplo el clip-musical ya sea en el trabajo de edición seleccionado o en el estilo (entendido como "modo de hacer") de noticioso periodístico de algunas programaciones deportivas.

De todos los deportes hemos seleccionado en este Proyecto al fútbol. Desde la perspectiva de análisis, lo entendemos como un espacio semiótico generador de una forma particular discursiva; como práctica social en la que circulan reglas, estrategias y modalidades enunciativas.

En este sentido nos planteamos como objetivo general el articular categorías de análisis provenientes del campo de las Ciencias Sociales con categorías provenientes de la semiótica visual.

Esta articulación teórica permitiría abordar el estudio interdisciplinar de uno de los discursos televisivos que con mayor hegemonía se ha instalado en la televisión argentina.

Cuando hablamos de hegemonía nos referimos a las relaciones de poder, en relación a procesos ideológicos/culturales que se organizan sobre una noción dinámica de la sociedad. Raymond Williams, retomando la utilización que hizo Gramsci del concepto de hegemonía dice: "Es precisamente en este reconocimiento de *la totalidad* del

proceso donde el concepto de 'hegemonía' va más allá que el concepto de 'ideología'. Lo que resulta decisivo no es solamente el sistema consciente de ideas y creencias sino todo el proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes" (Williams R., 1980, pág.130)

Cuando hablamos de hegemonía en este caso en particular del fútbol transmitido por T.V hablamos de las cien horas de fútbol por semana que se transmitieron durante 1998, un equivalente a más de mil quinientos partidos al aire. Los argentinos estimativamente ven tres partidos de fútbol en una semana y durante 1998 los partidos de la Selección nacional tuvieron treinta puntos de rating, o sea, el equivalente a tres millones de argentinos.

Al considerar al discurso como práctica social arraigada en estructuras materiales que definiremos más adelante (con particular arraigo en la tecnología que interviene en cada producción o edición) las entendemos como programaciones en las que no sólo se transmite fútbol sino que fundamentalmente se transmiten significaciones del mundo. Las definimos entonces, como expresiones de prácticas sociales, políticas e ideológicas que generan un espacio particular de poder.

En la Argentina este espacio de poder ha sido hegemonizado por una empresa, T y C (Torneos y Competencias) liderada por Carlos Avila dueña exclusiva de la televisación del fútbol argentino hasta el 2004: "Sólo el canal que arribe a un acuerdo con Torneos (el 13 actualmente) puede emitir estas imágenes. Para Daniel Wainstein, secretario de Deportes del Grupo Multimedios América se trata de 'un monopolio que además se gestó sin ninguna licitación. Cuando los dos programas de

mi emisora quieren pasar secuencias de fútbol nacional tienen que estar autorizados por Torneos. Ahora conseguimos el permiso porque nosotros le cedemos a ellos partes del fútbol español, pero cuando las relaciones eran más tirantes teníamos que pagar si queríamos entrar las cámaras a los estadios" (La Maga, Año 2, Nº 63)

Seis años después de estas declaraciones, esta situación de liderazgo televisivo deportivo y en particular futbolístico se ha profundizado en la televisión de aire.

Para esta hegemonización del discurso futbolístico T y C utiliza una tecnología que le ha permitido transformar lo que desde este proyecto hemos dado en llamar reglas discursivas.

Es decir desde las marcas del propio discurso, desde su presentación, transmisión hasta cierre de las programaciones, hay particulares modos de decir que incluyen reglas discursivas propias de este deporte y enunciaciones particulares de quien se apropia de la transmisión.

Las reglas discursivas que incluían el ritmo del propio juego o lo intentaban reproducir son reemplazadas por una imagen audiovisual complejizada.

Caracterizadas por un verdadero efecto polifónico en donde aparecen multiplicidad de enunciadores y significaciones en relación a los actores sociales que intervienen: ya no sólo los periodistas deportivos, jugadores, Directores Técnicos sino también el público "diciendo" y "dicho" de modos particulares a través de esta imagen audiovisual.

Desde el marco teórico de una semiótica textual a este efecto lo llamamos **intertextualidad**.

Para lograr esta multiplicación de voces, sin perder su **cohesión textual** la empresa.

T y C, ha ido incorporando personal especializado como una nueva tecnología ya sea para la filmación como para la edición de las programaciones.

Hasta el año 1985 el canal estatal ATC se encargaba de poner la tecnología interviniente para la filmación del evento. Desde entonces, Torneos y Competencias contrata la transmisión y comienza con el "agregado" textual al que hacíamos referencia más arriba.

A las **reglas discursivas** que colocan una placa en la que se indica qué partido se va a ver, con una filmación que enfoca la cancha desde un plano general, preservando lo que se ha dado en llamar el ritmo del propio juego, y de acuerdo con las reglas clásicas heredadas del cine en particular, la regla de los 180 grados, (que ubica "imparcialmente" la cámara en el centro del campo y usando las de los arcos, especialmente para las repeticiones) se incorpora nueva tecnología que genera "efectos de sentido" a los que llamamos **modalidades enunciativas**.

La tecnología interviniente es esencialmente analógica, teniendo el canal 13, el único móvil digital que le proporciona una excelente calidad a la imagen en términos de definición.

Hasta el momento no han podido, por cuestiones reglamentarias, introducirse dentro de la cancha para la transmisión, dependiendo del Comisario deportivo de ese evento qué cámaras se pueden usar o cuáles no.

Este acercamiento a los primeros planos del juego se logra, entonces, con la utilización de multiplicidad de cámaras que mediante teleobjetivos, con trípodes, con steady camp o cámara móvil (y en la actualidad hasta grúas) exhiben mediante vistas parciales primeros pla-

nos y hasta planos detalles, del control de la pelota, la alegría, el dolor, o la rabia.

A esta fragmentación del ritmo que incorpora el primer plano de un guante, la cara del Director Técnico o a la propia pelota, se le suman fundamentalmente en las presentaciones y en la finalización de la transmisión secuencias filmadas en el "interior" del colectivo o en el "interior" del vestuario.

Todo esto forma parte de la edición que ha realizado el enunciadador principal del evento futbolístico transmitido.

Desde la audición también podríamos dar el nombre de "rusticidad" auditiva del "flujo sonoro natural" frente a la perfección que ha logrado esta empresa seleccionando en la edición los gritos de la hinchada, silbidos y protestas.

Desde lo sonoro, el ritmo previsto por **las reglas discursivas**, que convertían a la televisión en lo que se ha dado en llamar "radio ilustrada" se ve interrumpido en las retransmisiones.

La imagen seleccionada no siempre se desprende del espacio visual filmado. Suelen incorporarse verdaderas figuras retóricas que convierten el juego, en sinécdoques generalizantes de todo el juego. También se le añaden los silencios que suelen jugar un verdadero rol poético. El sonido, entonces, se convierte en lo que Chion ha dado en llamar "imagen añadida": "Un juego 'cerca lejos' simétrico del 'lejos cerca' habitual en las películas de ficción" (Chion M., 1993, pág.152).

Desde lo metodológico hemos tomado como universo de análisis a los programas deportivos de los canales de aire en la ciudad de La Plata durante el primer semestre de 1998.

La **unidad de análisis** ha esta-

do constituida por los programas futbolísticos transmitidos por los canales 13,11,9, 7 y 2.

La **muestra representativa** está compuesta por las transmisiones que durante el primer semestre han conformado por saturación secuencias representativas según variables e indicadores propuestos a partir de los objetivos del proyecto.

Las variables y los indicadores seleccionadas han sido:

Variables	Indicadores
a) La tecnología interviniente en la producción y transmisión del evento	tecnología analógica tecnología digital ambas tecnologías
b) La formalización semiótica del lenguaje Cinematográfico (trasladable al discurso audiovisual televisivo)	planos-códigos de representación códigos de puesta en escena códigos de montaje-movimientos de cámara-uso del color-iluminación- tiempo del acontecimiento
c) El sonido	musical-verbal-ruidos sonoros
d) Los textos gráficos	anclaje- relevo
e) Las operaciones retóricas del discurso audiovisual	adjunción-supresión-sustitución-intercambio
f) Los intertextos	visuales – sonoros

La sistematización y el análisis se realiza en base **a Plan de cuadros** que se presentan como una **red de relaciones** entre las variables y los niveles de análisis planteados desde el marco teórico.

Las hipótesis que formulamos desde el proyecto son las siguientes:

a) La simulación que produce

la retórica televisiva futbolística crea una forma discursiva particular de lo real

b) Los programas futbolísticos generan discursos diferenciables según el canal que los transmita.

c) La incorporación de nuevas tecnologías analógicas y digitales han complejizado el discurso audiovisual futbolístico.

Conclusión

Desde el propio proyecto nos hemos planteado que el discurso audiovisual televisivo contiene y despliega plenamente una cuota de saber y de poder.

Consecuentemente se genera un nuevo imaginario que agrega la presencia viva de una simulación

puesta en juego a través de distintas actitudes y emociones que resultan diferentes mirándolas por T.V.

En este sentido, consideramos auspicioso que el fútbol haya comenzado a integrarse como objeto de estudio, dentro de los diferentes ámbitos académicos, más allá de las pasiones que despierta.

Las diferentes perspectivas de análisis, interdisciplinarias incluídas especialmente las Ciencias Sociales: la sociología, la antropología y la semiótica que permite articular o descubrir a través del discurso deportivo futbolero, socio-discursividades que incluyen cada vez más, a nuevos actores sociales.

En este sentido y hasta el momento, consideramos que el espec-

táculo televisivo futbolístico, construye el acontecimiento imprimiendo nuevas lógicas.

A través de los montajes, podríamos llamar cinematográficos, se tejen secuencias parciales que descontextualizan y recontextualizan situaciones de vida, discursos, jugadas.

En esta **hibridación enunciativa** en la que intervienen para constituirse como **discurso hegemónico** nuevos componentes discursivos se intenta incorporar al espectáculo, como dijimos más arriba, a nuevos actores sociales .

Entre otras, la incorporación de la mujer con claras connotaciones "románticas" o de género; otro dirigido a los jóvenes centrales consu-

midores de las grandes marcas auspiciantes (Nike, New Balance, Coca-cola, Quilmes), y otro dirigido a sectores consumidores especiales de las AFJP.

Concluimos que el sentido de lo **hegemónico** es construído a partir de "efectos de sentido" que "dicen" mucho más que fútbol. Hablan entre otras cosas, de la identidad y la pertenencia a lo nacional. Campo cedido por otros discursos coincidimos con Oscar Landi en que: "En las época de caída de la credibilidad en las palabras, de devaluación del género discursivo de la comunicación política, el telespectador se va transformando gracias a las posibilidades de la imagen, en un lector de indicios" (Landi O., El medio es la T.V,pág.102).

Bibliografía

- Alabarces, Di Giano, Frydenberg (comps). Deporte y Sociedad, EUDEBA, Buenos Aires,1998
- Aumont J., La imagen, Editorial Paidós, Barcelona, 1992
- Bourdieu P., Sobre la televisión, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998
- Chion M., La Audiovisión, Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1993
- Gonzalez Requena J., El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad, Editorial Cátedra, Madrid,1995
- La Maga, 31/3/93, Año 2, N°63, pág. Agenda/3
- Santa Cruz E., "Hacia dónde va nuestro fútbol?" en Nueva Sociedad N° 154, Abril,1999
- Vacchieri A. (compiladora) El medio es la TV, Editorial La Marca, Buenos Aires, 1992
- Verón E., La Semiosis Social, Editorial Gedisa, Barcelona 1993
- Veyrat-Masson y Dayan (comps.) Espacios públicos en imágenes, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997
- Vilches L., La lectura de la imagen, Editorial Paidós, Barcelona, 1990

Crítica y metacrítica cinematográficas: territorios a explorar en el ámbito académico¹

Mariel Ciafardo

Profesora en Historia de las Artes Visuales. Desarrolla su actividad académica y de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente - Investigadora en el Programa de Incentivos.

Romina Massari

Profesora en Comunicación Audiovisual. Auxiliar docente en la cátedra "Estética", Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Docente - Investigadora en el Programa de Incentivos. Realizadora audiovisual independiente.

Ricardo Moretti

Licenciado en Cinematografía. Profesor Titular en la cátedra Análisis y Crítica en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente - Investigador en el Programa de Incentivos.

La complejidad de las realizaciones artísticas actuales y el consecuente desdibujamiento de los límites de la noción tradicional del arte constituyen un ámbito movilizador para la reflexión estética. La aceleración en el planteamiento de los problemas y de las respuestas presentes en las obras estéticamente producidas, obligan a revisar las posiciones teóricas y, fundamentalmente, exigen la explicitación y justificación de los distintos abordajes.

El pensamiento contemporáneo acerca del fenómeno artístico se nutre -como viene haciéndolo desde comienzos de este siglo- de los aportes procedentes de las distintas ciencias humanas. La Estética, por su parte, ha hecho evidente la necesidad de rever -conceptual y metodológicamente- esquemas de pensamiento que se tuvieron por largo tiempo como inamovibles.²

Sin embargo, no se trata de un panorama homogéneo. Mientras que en la producción se observa una proliferación de propuestas innovadoras que exceden hasta la misma noción de "obra de arte" (diseño industrial, teatro callejero, happenings, instalaciones, video-arte, imagen digital, espectáculos multimediáticos, música experimental, etc.), los canales tradicionales de circulación y valo-

ración de las obras (museos, academias, galerías, mercado internacional, bienales, festivales de cine, etc.) mantienen su status de legitimación.

En el transcurso del siglo, la situación paradójica se hace presente, a la vez, en los discursos sobre el arte. Por un lado, algunas corrientes de pensamiento advierten la crisis de los principios que han guiado históricamente las teorías artísticas señalando su caducidad; por otro lado, se insiste en explicar la producción artística desde enfoques conceptuales clásico-románticos. La crítica de arte concebida como sistema de jerarquización y valoración de las obras resulta cuestionada. Frente a la crisis de las nociones de arte como producción de belleza, de artista entendido como genio-inspirado, de obra maestra, de público contemplativo, la crítica parece haberse quedado sin los principios axiológicos que orientaron su tarea de enjuiciamiento de la obra de arte desde los tiempos de la Ilustración.³

El cine nace en ese momento de crisis que atraviesan las artes plásticas y, por ende, la crítica. Se debate entre dos alternativas: 1) la de quienes querían potenciar su vocación productiva para trabajar en el grado de abstracción más absoluto

de las formas en movimiento, como una extensión de las artes visuales y 2) aquellos que pugnaban por elevarlo al status de arte recurriendo a la tradición teatral y literaria, limitando su disposición reproductiva. No obstante, el cine se legitimó por su propia naturaleza, por su filogenia: una hibridación de las capacidades de la cámara, descendiente directa de la fotografía, con las aptitudes para la fantasía de la linterna mágica y de los juguetes ópticos.⁴ Fue hallando una posición de compromiso, explotando las posibilidades de síntesis que contenía, que se hizo posible el desarrollo del cine tal como hoy lo conocemos.

Si n embargo, aún cuando en la actualidad nadie discute el status de arte del cine, el discurso crítico parece continuar debatiéndose entre estos dos polos: una crítica, ya sea de medios masivos o especializada, que está atada al mercado y funciona como tribunal valorizador (de temas y contenidos), y otra instalada académicamente, que profundiza en el análisis de los mecanismos y procedimientos formales de los films.

En los últimos decenios, la crítica -fundamentalmente la crítica literaria- ha pretendido redefinir su función, revisar los supuestos conceptuales y ampliar los criterios metodológicos. A la vez que se multiplican las teorías acerca de la relación obra de arte-público (hermenéutica, estética de la recepción, deconstruccionismo, etc.), esta suerte de crítica de la crítica, protagoniza apasionados debates acerca de cuál es el rol de la disciplina, la definición de su objeto de estudio y de sus estrategias. Si bien complejo y multidireccional, el proceso de autorreflexión es atravesado por un concepto que se presenta como medular: el concepto de interpretación.

En 1964, Susan Sontag publi-

ca el controvertido libro *Contra la interpretación*. Luego de definir la interpretación como un "acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas 'reglas'⁵, cuestiona la crítica interpretativa que centra su labor en un ejercicio de traducción con la pretensión de volver inteligible el verdadero significado de la obra. La interpretación -en términos de la autora- excava y destruye la obra con una actitud asfixiante y reaccionaria. Al reducir la obra a su contenido, la empobrece, dado que margina las cualidades sensoriales y sensuales del arte: "En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte".⁶ Sontag propone situarse ante las obras mismas, señalando la necesidad de volver la atención hacia una descripción más extensa y concienzuda de la forma: "La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa".⁷

Dos años después, Roland Barthes publica *Crítica y verdad*, donde afirma que hacer una segunda escritura sobre la primera escritura de la obra, inevitablemente abre el camino hacia márgenes imprevisibles. La obra significa tanto literal como simbólicamente, por lo cual "(...) la cuestión consiste en saber si tenemos o no el derecho de leer en el discurso literal otros sentidos que no lo contradigan."⁸ No obstante, Barthes restringe las posibilidades de la crítica al afirmar: "Imposible para la crítica pretender 'traducir' la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra".⁹ Así planteada, la crítica tendría como tarea reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de la obra, abordando las relaciones lógicas entre las partes que la componen, en tanto sistema coherente de signos; sin perder de vis-

ta que "(...) la obra nunca es completamente insignificante (misteriosa o 'inspirada'), como nunca es totalmente clara; (...) tiene un sentido suspenso: se ofrece al lector como sistema significativo declarado, pero le rehuye como objeto significado".¹⁰

La apertura significativa de la obra había sido desarrollada ampliamente por Umberto Eco en *Obra abierta*, escrito entre 1958 y 1962, a partir de la teoría de la interpretación de Luigi Pareyson. Eco define la obra de arte como "(...) un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significativo"¹¹, de tal modo que -aun siendo físicamente completa- apela a la movilidad de las perspectivas, a la múltiple variedad de las interpretaciones; se presenta como sustancialmente abierta a una serie, en potencia, infinita de lecturas posibles. Se establece una dialéctica irrefrenable entre la obra (punto de llegada de una producción, resultado del proyecto de formación y de la intención operativa del artista) y la apertura de sus lecturas siempre variables. Corresponde al acto crítico reconocer hasta qué punto la apertura de la obra continúa, sin embargo, intencionadamente vinculada no sólo a la consistencia física individual del objeto sino, sobre todo, a las relaciones estructurales entre sus diferentes niveles (semántico, sintáctico, físico, emotivo, temático, ideológico, etc.): "La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha".¹²

A principios de los '90, David Bordwell aboga por lo que denomina una "poética histórica" del cine, concebida "como el estudio del modo en que, en determinadas circunstancias, las películas se elaboran, desempeñan funciones específicas y logran efectos concretos"¹³. Para este autor no se trata de negar los

valores de una crítica interpretativa en búsqueda de significados implícitos o sintomáticos, práctica convertida en ritual, sino que resulta insuficiente de no estar sustentada por indagaciones más centradas en el objeto: el género de la película, su público, su período, su procedimiento discursivo, son elementos a considerar por una crítica que produzca un giro, una innovación que se adapte a la forma impredecible del desarrollo del cine.

Umberto Eco retoma esta problemática en *Los límites de la interpretación*. A partir de la noción de obra abierta, las diversas prácticas deconstruccionistas desplazaron excesivamente "(...) el acento sobre la iniciativa del destinatario y sobre la irreductible ambigüedad del texto, de suerte que el texto se vuelve puro estímulo para la deriva interpretativa".¹⁴ El modelo hermético de interpretación consiste en el desplazamiento flexible de un significado a otro, aceptando criterios de semejanza aunque sean contradictorios entre sí, de tal modo que el significado final del texto no puede sino posponerse una y otra vez. Como afirma Rosa María Ravera, el deconstruccionismo resalta la inestabilidad, fragilidad e incomunicabilidad del texto artístico cuyo sentido sugiere una cantidad de lecturas posibles no sólo ilimitadas sino incontrolables.¹⁵

Apelar a los límites de la interpretación, según Eco, equivale a subrayar el carácter ineliminable de la oscilación entre la intención de la obra y la iniciativa del intérprete. Esto no significa anular o subestimar la cooperación del destinatario, sino insistir una vez más en que la iniciativa del "lector" consiste en elaborar una conjetura, una hipótesis interpretativa, que debe ser confrontada con el texto como todo orgáni-

co en relación no contradictoria. Un texto puede, sin dudas, sugerir distintos sentidos; pero no cualquier sentido. Identificar de qué se está hablando previene el exceso de interpretación, acota las posibilidades de significación y brinda un marco conceptual y contextual.

Problematizar en torno al análisis de la crítica cinematográfica desde dentro mismo de la institución crítica es, como se ha visto, un ejercicio instalado en la discusión teórica a escala mundial. En nuestro país, por el contrario, existe como ausencia. La crítica cinematográfica argentina sólo se reconoce en su práctica. Institucionalizada a través de los medios de comunicación, exclusivamente, no ha producido reflexiones acerca de su propia actividad. La carencia de una metacrítica rige también para los ámbitos académicos, donde la discusión teórico-estética se circunscribe a intentos aislados y dispersos.

Ante la ausencia de un cuerpo teórico que posibilite una evaluación de su propia práctica, recibe la influencia de los distintos posicionamientos que se han formulado sobre el tema en otros ámbitos.

La falta de consenso sobre los alcances de la crítica como disciplina, su objeto y su método vuelve imprescindible explicitar el marco conceptual e ideológico desde el cuál se abordará el análisis en este escrito.

En términos generales, interpretar es asignarle un sentido a un "texto"¹⁶. A partir de mecanismos interpretativos los hombres construyen y se vinculan con el mundo en que viven, a la vez que establecen relaciones interpersonales. La interpretación es una actividad compleja en la que intervienen tanto las capacidades cognitivas, volitivas, conscientes, del sujeto como las afec-

tivas, intuitivas, inconscientes; actividad que excede la individualidad del sujeto y se enmarca en las convenciones histórico-culturales en que se desarrolla.

En lo que al arte se refiere, la actitud interpretativa atraviesa la totalidad del proceso artístico desde el momento en que el artista comienza a producir la obra hasta que ésta, una vez concretada, inicia el diálogo con el público. El artista también es un intérprete en tanto elige, selecciona, decide, los recursos y los criterios con los que cuenta para realizar la obra.

En la producción cinematográfica funcionan como intérpretes los directores, los guionistas, los directores de fotografía, montajistas, diseñadores de sonido, escenógrafos, vestuaristas, actores. Desde estos roles, interpretan un texto escrito, sus niveles de tensión, el manejo del espacio y del tiempo, el ritmo, los encuadres, el montaje, la puesta en escena, la iluminación, el nivel sonoro, los personajes, los diálogos. El producto resultante de ese proceso involucra elementos verbales, sonoros e icónicos, interacción que convierte al hecho fílmico en un fenómeno comunicativo complejo.

Pensar el film como una totalidad significativa implica dejar de lado viejas controversias entre forma y contenido. No hay elementos interiores (contenido) y exteriores (forma): ambos niveles constituyen el sistema integral que percibe el espectador. Lo que le da significación a una obra cinematográfica no es la realidad representada, sino la forma en la que se la representa. Un tema, una idea, requiere de un tratamiento formal deliberadamente diseñado por el artista. Y son estos aspectos integrados, organizados, manipulados, los que se ponen en juego en un film. Como afirma Metz, la reali-

dad no cuenta historias ordenadas; el artista propone una reorganización del mundo inventando no sólo el film sino, a la vez, su propia legalidad: "... hablar el lenguaje cinematográfico es en cierta medida inventarlo"¹⁷. Los criterios crítico-interpretativos que circunscriben el análisis de un film a uno de sus niveles promocionan disociaciones que lejos de colaborar en la comprensión del film, someten a la obra adensamientos empobrecedores. Aislar los elementos parciales de esa totalidad equivale a reducir las relaciones de sentido que la configuran.

El arte es un modo de decir particular, con una intencionalidad fundamentalmente comunicativa: el texto cinematográfico dice algo a través de un lenguaje propio. Separar el análisis formal, temático y de contenido puede resultar útil en algunos casos como criterio metodológico para un fin particular. Por ejemplo, es posible proponerse el abordaje de las películas dirigidas por Leonardo Favio con la intención de examinar la presencia recurrente del tema de la marginalidad. O recorrer la filmografía de Pino Solanas atendiendo los cambios formales operados desde *La hora de los hornos* hasta *La nube*. Pero un análisis crítico-interpretativo requiere advertir que estos niveles no se dan aislados sino que se influyen y determinan recíprocamente.

El discurso de la obra cinematográfica nunca es totalmente agotado desde una interpretación literal. Por el contrario, es propio del arte eludir, ocultar, sugerir, metaforizar. Esta "otra" significación no es un agregado puramente subjetivo del intérprete, ni tampoco convierte al film en portador de un mensaje oculto, secreto, a la espera de ser descifrado y traducido por el crítico con mayor claridad. Como afirma

Panofsky, parafraseando a Peirce, el contenido puede definirse como "aquello que una obra transparenta pero no exhibe"¹⁸; está presente de manera implícita en la obra a través del modo en que está hecha. A este respecto, Bordwell plantea que los significados que se construyen (no se encuentran) sólo pueden ser de cuatro tipos posibles: referencial, constituido cuando el espectador o el crítico define la diégesis y crea una historia (fábula); explícito, cuando se considera que el film está expresando algún significado conceptual u objeto de la fábula o diégesis; implícito, cuando el observador supone que la película está expresándose indirectamente, lo que se conoce con el nombre de tema, problema o asunto; reprimidos o sintomáticos, cuando el espectador construye significados que la obra divulga involuntariamente. "Si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz".¹⁹

Contenido-forma, sintáctica-semántica, explícito-implícito: el crítico no tendrá que limitarse a uno de los términos de la oposición. Antes bien, necesitará elegir cuidadosamente el criterio interpretativo que logre abarcarlos. Conocer el lenguaje cinematográfico, considerar los códigos culturales de la época, dominar las distintas teorías filmicas vigentes, identificar de qué se está hablando y bajo qué circunstancia, constituyen el marco que orienta la elección de ese criterio. Se trata de una actividad de selección, de recorte; el crítico resaltará ciertos aspectos que considere relevantes y pertinentes en relación al objeto estudiado, utilizando los "saberes" de que dispone. Estos no constriñen la interpretación crítica

ca sino que la hacen posible. El problema consiste en la articulación entre el criterio elegido y el film.

Resumiendo, el crítico cinematográfico -por medio de sus capacidades intelectivas y emocionales- tendrá que elaborar una hipótesis interpretativa atendiendo a los distintos niveles que componen la obra, a partir de las posibilidades que el mismo texto fílmico propone y sostiene. El film no tiene un significado único posible de ser captado por una operación interpretativa también única. La crítica es, desde esta perspectiva, parte constitutiva del fenómeno comunicacional cinematográfico y no un discurso paralelo o superpuesto al discurso fílmico. El crítico aporta una mirada, se propone dar un sentido particular a la obra. La validez de sus proposiciones dependerá del grado de coherencia entre el criterio interpretativo y el film, y no de la adecuación de ese criterio a una norma interpretativa preestablecida.

Adentrarse en la problemática de la crítica masiva y especializada permitirá -como sostiene Eduardo Russo²⁰- indagar de qué modo se pone en escrito lo pensable y lo imaginable en el cine argentino de hoy. No se trata, en principio, de establecer nuevos axiomas que orienten la labor del crítico, como tampoco de privilegiar alguna teoría cinematográfica o un método de análisis sobre otro. Antes bien, realizar un recorrido sobre las diversas modalidades de la crítica cinematográfica en los medios nacionales -desde una institución universitaria que incluye en sus currículas la formación de comunicadores audiovisuales- persigue la doble función de diagnosticar el estado de situación actual de la práctica crítica y de inaugurar un espacio de reflexión hasta el momento inexplorado.

Notas

- ¹ En este artículo se plantea una aproximación al estudio sistemático de la crítica cinematográfica argentina, iniciado en el marco del proyecto de investigación "La cultura audiovisual en el nuevo escenario mediático argentino - Análisis del discurso estético en la crítica cinematográfica (1996-1997) - Categorías, estructura y tipología", dirigido por el Lic. Carlos Vallina.
- ² Para ampliar sobre el proceso de cambio a que se ha sometido la Estética, ver: Mónica Caballero, Mariel Ciafardo y Martha Lombardelli: "La enseñanza de la Estética en las Facultades de Arte" en *Arte e investigación - Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, Año 1 Nro 1, págs. 36-40.
- ³ Cfr. José Jiménez, *Imágenes del hombre*, pág. 89.
- ⁴ Ver V. Perkins, *El lenguaje del cine*, capítulo 3.
- ⁵ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, pág. 28.
- ⁶ *Ibid*, pág. 39.
- ⁷ *Ibid*.
- ⁸ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, pág. 20.
- ⁹ *Ibid*, pág. 66.
- ¹⁰ Roland Barthes, "Qué es la crítica?", en *Ensayos críticos*, pág. 306. El capítulo fue publicado en 1963 en *Times Literary Supplement*.
- ¹¹ Umberto Eco, *Obra abierta*, introducción a la 2da edición, 1969.
- ¹² *Ibid*, pág. 57.
- ¹³ David Bordwell, *El significado del film*, pág. 293.
- ¹⁴ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, pág. 32.
- ¹⁵ Cfr. "El arte entre lo comunicable y lo inconmensurable" en *Arte e investigación - Revista científica de la facultad de Bellas Artes*, Año 1 Nro 1, págs. 9-10.
- ¹⁶ Texto en el sentido amplio del término: un gesto, una palabra, un objeto, un acontecimiento, etc.
- ¹⁷ AAVV: *Estructuralismo y estética*, "Algunos aspectos de semiología del cine" de Christian Metz, pág. 144.
- ¹⁸ Erwin Panofsky: *El significado en las artes visuales*, pág. 29.
- ¹⁹ David Bordwell, *Op. Cit.*, pág. 25.
- ²⁰ Integrante del proyecto, Profesor Titular en "Teoría de la crítica", en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Bibliografía

- AAVV: *Estructuralismo y estética*, Bs. As., Nueva Visión, 1974.
- BARTHES, Roland: (1964) *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1964
- (1962) *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.
- BORDWELL, David: (1989) *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, 1995.
- ECO, Umberto: (1962) *Obra abierta*, Buenos Aires, Editorial Ariel S.A., 1993.
- (1990) *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Edic. Anagrama, Colección Argumentos, 1986.
- PERKINS, V. F.: *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- RAVERA, Rosa María: "El arte entre lo comunicable y lo inconmensurable" en *Arte e investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, Año 1, Nro 1, 1996.
- SONTAG, Susan: (1964) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

Naturaleza y cultura en el paisaje cinematográfico

Daniela Koldobsky

Licenciada en Historia de las Artes
visuales

Alumna del Magister en Estética y
Teoría de las Artes. FBA, UNLP

Becaria de Perfeccionamiento en la
Investigación en la Universidad
Nacional de La Plata, bajo la dirección
de Oscar Steimberg

Docente investigadora en el Programa
de Incentivos.

Si alguna imagen puede dar cuenta del paisaje natural, de lo dado, pareciera ser la del cine, ya que la cámara toma lo que está allí, en presencia, sin sustraer siquiera el movimiento. La propiedad que permite este tipo de representación es compartida por dos dispositivos, el cinematográfico y el fotográfico. Ambos producen una imagen que es huella de un real, graban un existente. La imagen pictórica en cambio, carece de esa posibilidad, pues aunque lo representado pueda reconocerse como real, no tenemos pruebas de su existencia. Jean Marie Schaeffer observa respecto de la fotografía que no es la imagen la que prueba la existencia de lo representado, ya que en su aspecto icónico está en las mismas condiciones que la pintura; es un saber compartido y práctico acerca del modo en que la imagen fotográfica es producida (el "arché") el que permite su adscripción como representación de algo que estuvo allí en el momento de la toma¹.

Sin embargo, el lenguaje pictórico en Occidente privilegió desde el Renacimiento la semejanza icónica y la tendencia realista, en la ilusión

de representar *lo real*. La noción de representación, de larga tradición discursiva, da por sentado un mundo predefinido, al que la imagen duplica. Pero la operación de representación da cuenta en principio sólo de una sustitución, y en esa línea puede ser definida como "un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa"². Este concepto, débil frente al anterior, no atribuye un estatuto ontológico a lo representado y permite, en cambio, concebir a los objetos representados no como datos puros y preexistentes sino, a su vez, como construcciones significantes.

La cultura es entendida por Lévi- Strauss como el ámbito donde se introduce la regla³. La naturaleza que aparece en el cine, tanto sea virgen como transformada por la mano humana, es una construcción cultural, y por ello remite a un extenso conjunto de discursos anteriores que la habían constituido como objeto. Entre esos discursos está la tradición pictórica occidental.

La naturaleza es tematizada, entre otros géneros pictóricos, por

el paisaje y por la naturaleza muerta. Este trabajo realiza un pequeño recorrido por el primero de ellos, para luego observar el modo en que es construido por el discurso cinematográfico. Los lugares seleccionados para este análisis son un conjunto de films posteriores a 1980. El recorte cronológico responde a la imposibilidad de dar cuenta -en este espacio- de una presencia que en el cine es permanente desde sus comienzos.

El paisaje focaliza un espacio natural o modificado por el hombre para una mirada humana; esa mirada describe tanto accidentes topográficos como características climáticas y/o sociales. Esta escueta definición es posible porque, en tanto género, el paisaje repite esos rasgos más allá del soporte en el que se ubica o el estilo en el que lo hace⁴. Según una cita que Oscar Steimberg realiza de Bajtín, el género funciona como "horizonte de expectativas"⁵, pues indica qué es posible esperar de los textos en relación con su adscripción genérica. Esa previsibilidad regula no sólo su funcionamiento en la imagen pictórica, sino que lo hace también en su traslado a lenguajes audiovisuales como el cinematográfico. Podría decirse, entonces, que las pinturas de paisaje son la memoria que el cine utiliza en su construcción de la naturaleza; memoria que funciona no sólo en la producción, sino también en el reconocimiento del film⁶. Con esa nula inocencia se acerca la cámara cinematográfica a la naturaleza más virgen o a la ciudad más "civilizada".

El paisaje en la pintura

El paisaje, con ciertas variaciones estilísticas, tiene presencia en la pintura desde el siglo XV. La figu-

ra humana ocupa en él un lugar dominante en el siglo XIX, pero se mantiene el paisaje descriptivo de los comienzos del género, cuando las obras de Claude Lorraine sentaron las primeras regularidades retóricas, independizando al paisaje de otros géneros dominantes como la pintura histórica o mitológica. Al paisaje rural se suma poco a poco el urbano, con mayor presencia a partir del Impresionismo, y con desarrollos incluso en la época vanguardista. El expresionismo y el futurismo, por ejemplo, dan cuenta en sus obras de la vida urbana moderna. Estas variaciones temáticas debidas a diferentes momentos estilísticos se enmarcan en un género que Hitz describe como "altamente convencionalizado y que poseía en su momento de vigencia un fuerte metadiscurso, por lo menos desde mediados del siglo XVIII y sobre todo en el siglo XIX..."⁷.

En la pintura, el paisaje construye regularidades como la toma de vista, imagen de conjunto semejante al plano general cinematográfico. Esta no impide la resolución con detalles, aunque los estilos que privilegiaron la representación de efectos atmosféricos no los utilizaron. La tematización descriptiva del espacio y las regularidades retóricas construyen cierto efecto de distancia respecto del referente y, por acción del sistema de la perspectiva, ubican al espectador en un punto de vista central con acceso a la totalidad de la visión.

En la pintura el paisaje se organiza sobre el registro descriptivo en su mayor parte: da cuenta de espacios, características topológicas y climáticas, usos sociales. En algunos de ellos, sin embargo, se instala una instancia narrativa, que no es predominante en el género.

El paisaje en el cine

En el cine, los espacios donde se viven las historias se pueden diferenciar en exteriores e interiores: los primeros comportan la presencia del paisaje. Pero éste se despliega en el universo diegético, que incorpora fundamentalmente el componente narrativo. He aquí una transformación producida en el género en su camino transpositivo⁸.

Refugio para el amor (*The shelter sky*, Bertolucci, 1990) tematiza la relación de una pareja a lo largo de un viaje iniciático a través de pequeñas poblaciones del desierto del Sahara. Los frecuentes primeros planos y planos medios que enfocan a los individuos producen un contrapunto con las panorámicas del desierto inmenso, soleado y vacío, sólo surcado por caravanas de camellos que, en los grandes planos, se ven como puntos en el espacio. La música de percusión completa en algunas escenas un clima exótico. El desierto es aquí un *actante* del relato, si entendemos como tal a aquél que participa en una esfera de acción, siguiendo a Greimas⁹. Esto es posible porque el desierto se constituye en espacio elegido por la pareja protagonista para mejorar su relación, y a su vez provoca la muerte por fiebre de uno de ellos. En este film la función del paisaje es nuclear, porque hace avanzar la acción hasta producir la muerte del protagonista y determinar el período de vagancia de su viuda entre los beduinos.

En films como *El contrato del pintor* (*The draughtsman's contract*, Greenaway, 1982) se narra la historia del pintor Neville que, en el siglo XVII, es contratado para realizar dibujos de una lujosa casa y sus jardines. El paisaje aquí es tematizado; pero no funciona como actante, sino que es objeto de los diálogos del film.

La aparición de los dibujos del pintor en la pantalla se funde con la imagen fija del paisaje real, que es tratado con los recursos de tratamiento del espacio en la pintura: la profundidad espacial se da por superposición de planos hacia el horizonte, con disminución del tamaño y del detalle. El film hace uso de la profundidad de campo y del zoom, sin *travellings* ni desplazamientos de cámara. El predominio del encuadre fijo y centrado, en grandes planos generales, frontales y con punto de vista central, acompañados por el uso de la profundidad de campo, compone un espacio que imita la construcción pictórica del género. Si en el film anterior se podía hablar de un paisaje actante en éste el paisaje es objeto, y no sólo por el lugar que ocupa en el relato, sino por la presencia del intertexto pictórico en el tratamiento retórico de la imagen: es objeto de imitación y de juego de un lenguaje por otro.

En *Relaciones peligrosas* (*Dangerous liaisons*, Frears, 1988) el relato transcurre fundamentalmente en interiores de palacios; el paisaje apenas aparece. Pero en una escena, la cámara devela gradualmente el espacio de visión, bajando desde la torre de una capilla y siguiendo el movimiento de un grupo de personas que pasea por el jardín del palacio, hasta tomarlos desde atrás, en el primer plano de conjunto de la escena. El paisaje por fragmentos, con detalles de planos medios o cercanos y juego con un fuera de campo que esconde o permite ver, describe el espacio de modo minucioso, a veces se acerca hasta la superficie misma de los objetos y otras se aleja hasta mostrarlos como puntos en el espacio. De esta forma, la descripción detallada se introduce en el paisaje cinematográfico, y lo hace aportando información

acerca del tiempo, el espacio y los estilos regionales o epocales.

Hasta aquí se omitió el escenario por excelencia del film actual: la ciudad. Casi no hay cine que no contenga referencias al paisaje urbano, aunque transcurra completamente en interiores, puesto que los actos mismos que determinan el relato indican pertenencias culturales que remiten al imaginario de lo urbano. En el film *Manhattan* (Woody Allen, 1980), por ejemplo, la ciudad es homenajeada desde el principio por un personaje que, en off, cuenta las razones de su amor por ella, mientras una cámara fija y en blanco y negro toma diversas vistas de *Manhattan*. Música de Gershwin completa la serie de "postales" urbanas, y el film relata la historia de intelectuales neoyorquinos y sus conflictos amorosos. Las visitas a galerías de arte, salidas al cine, comidas en restaurantes y paseos por el *Central Park* sitúan a la historia en un marco específicamente urbano y moderno, que, sumado a la argumentación que la imagen y la voz del protagonista hacen al comienzo del film, produce el efecto de un paisaje que no es sólo visual, sino que se completa con los sonidos de la ciudad y el estilo que identifica a sus habitantes. El paisaje urbano construido por *Manhattan* es diferente que el de otros films de acción o suspenso ambientados en el mismo espacio físico; es otra la ciudad representada, y define otro habitante.

El film *Batman vuelve* (*Batman returns*, Tim Burton, 1993), en cambio, se ubica dentro de las historias que describen un mundo fantástico. En este caso, además de la imitación de género y sus transformaciones, el estilo gana la escena. El paisaje es urbano: la conocida ciudad *Gótica*, sede del héroe y los malvados villanos. Pero esta ciudad es

oscura, con edificios altísimos y descuidados, y una atmósfera que lleva al límite las fantasías expresionistas y futuristas de films como *Metrópolis*. Conjuga con ellas cierto revival gótico, generando un paisaje que, si bien es absolutamente ficcional, actualiza un verosímil que lo legitima.

De lo dicho hasta aquí, se concluye que el paisaje cinematográfico no es uno, sino varios, según su construcción en la diégesis y su función dentro del relato. La siguiente lista pretende sintetizar y organizar los modos de presencia de los paisajes analizados en el corpus, sin pretender que este orden resulte exhaustivo ¹⁰:

_un paisaje actante, con fuerte peso narrativo, puesto que determina la dirección de la historia y aparece alternativamente como ayudante o como oponente de la pareja protagonista. Imprime una identidad particular al film, tiene una fuerte presencia en la imagen, y casi no hay acciones que se sustraigan de su influencia.

_un paisaje que aporta información espacio-temporal y de estilo, incluyéndose en la narración desde sus aspectos descriptivos.

_un paisaje que se construye como un efecto de conjunto en el reconocimiento de la totalidad del film, ya que, por las posibilidades del dispositivo, es conformado por múltiples rasgos: la imagen con un ritmo y un sonido propios o extradiegéticos, un cierto tipo de características físicas, de relieve y climáticas, ciertas construcciones y un tipo de habitantes con sus actividades y jergas. Todos estos rasgos y sus relaciones producen el efecto paisaje.

_un paisaje que imita paisajes: en el caso de *El contrato del pintor*, remite al género pictórico en sus ras-

gos constructivos; y en el caso de *Batman vuelve* remite a paisajes de historietas, pero también a cierto estilo cinematográfico. Tanto cuando el intertexto forma parte de la alta cultura como cuando pertenece a discursos mediáticos, genera un efecto de distanciamiento enunciativo respecto del relato y se construye como juego de remitencias intertextuales.

Los paisajes descriptos, constituidos a veces como datos puros y otras veces como pistas a seguir por el enunciatario del transgénero paisaje, no son excluyentes, pueden convivir en un mismo film.

A modo de conclusión, es importante aclarar que al comienzo de este análisis se preveía una mayor actuación del género pictórico en el paisaje cinematográfico. Por el contrario, se observó una construcción de género en la que son predominantes las posibilidades que brinda el dispositivo cinematográfico. Los films que imitan paisajes pictóricos o son transposiciones directas del género son limitados en cantidad, y se observan en cambio diversas construcciones de paisajes naturales y urbanos en las que gana la escena, la especificidad del medio y el lenguaje. Esto permite asegurar que

la cultura atraviesa los discursos, ya que desde este lugar analítico no hay diferencias entre paisajes naturalistas, con efecto de documental informativo y construcción de una verdad, y los paisajes fantásticos, que, con mejor o peor terminación, *huelen a cartón y lata*. Es en los segundos, en todo caso, donde se presenta como más transparente la instancia de enunciación, y en los primeros donde se observa la insistencia de la cultura, en forma de remitencias a diversas operaciones discursivas anteriores.

Notas

- 1 Schaeffer, J. M.: La imagen precaria del dispositivo fotográfico, Madrid, Cátedra, 1990. Página 43
- 2 Aumont, J.: La imagen, Barcelona, Paidós, 1992. Página 108
- 3 Levi-Strauss, C.: Las estructuras elementales del parentesco, Barcelona, Paidós, 1991. Página 41
- 4 Es importante aclarar que el paisaje se comporta, en términos de Steimberg, como transgénero, en la medida en que no se acota a un medio o lenguaje, sino que vive tanto en lenguajes icónicos como audiovisuales. En *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993
- 5 Citado por Oscar Steimberg en op cit, 1993
- 6 Según Steimberg, los metadiscursos del género funcionan tanto en la instancia productiva como en la receptiva. Op cit
- 7 Hitz, R. : "Lo pictórico, lo pintoresco" en *Boletín del Instituto de Historia del Arte argentino y americano*, Universidad Nacional de La Plata, 1995. Página 6
- 8 Steimberg denomina transposición al mecanismo por el cual un texto o género pasa de un lenguaje a otro o de un medio a otro. Op cit
- 9 La categoría de actante denomina al que actúa en el relato, caracterizado éste por el lugar que ocupa en la historia y por su contribución a la acción. No se trata de una persona, con ciertos gustos y perfil psicológico, no es soporte de deseos ni de intenciones: es el agente de la acción. Greimas, A. J. : *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987. Página 263
- 10 Aparecen en esta lista algunas similitudes con paisajes analizados por Oscar Steimberg en un trabajo de 1991 titulado "Paisajes de historieta", como característicos de la denominada historieta culta. En *Ciudad/Campo*, publicación del Instituto de Arte argentino y americano "Julio E. Payró", CAIA y UBA

Bibliografía

- AUMONT, J. La imagen. Ed. Paidós, Barcelona, 1992.
- GREIMAS, A. J. Semántica estructural. Ed. Gredos, Madrid, 1987.
- HITZ, R. "Lo pictórico- lo pintoresco", *Boletín del Instituto de Historia del arte argentino y americano*, Universidad Nacional de La Plata, 1995
- LEVI- STRAUSS, C. Las estructuras elementales del parentesco. Ed. Paidós, Barcelona, 1991
- SCHAEFFER, J. M. La imagen precaria del dispositivo fotográfico. Ed. Cátedra, Madrid, 1990
- STEIMBERG, O. "Paisajes de historieta", *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Publicación del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, 1991
- STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 1993

Las nuevas tecnologías en las prácticas de la comunicación audiovisual

Santiago, González

Profesor titular asociado de la cátedra Realización y Lenguaje Audiovisual F.B.A. - U.N.L.P.

Becario de Perfeccionamiento de la UNLP en la investigación "Nuevas Tecnologías, su incidencia en las prácticas pedagógica y realizativa de la comunicación audiovisual". Investigador categorizado III.

Realizador audiovisual.

Introducción

No existe en lo referente a la Pedagogía en la Comunicación Audiovisual una tradición comparable a la desarrollada para la comunicación gráfica, visual, sonora auditiva, gestual, u oral. Mucho de esto tiene que ver con la juventud del Medio y sus prácticas. Suman divergencia y diferencias conceptuales en el tema los distintos criterios en lo referente a la formación profesional y cultural, formas de ver la tecnología, y concepciones epistemológicas, gnoseológicas e ideológicas.

La aparición reciente de las llamadas Nuevas tecnologías ha generado cambios profundos en el campo de la producción. Se han desarrollado nuevas formas narrativas y escenarios comunicacionales. El uso de las herramientas (reales y virtuales) induce y modifica procesos de guionización o concepción en la realización.

... "el vídeo tiende hoy hacia la posibilidad de una nueva gramática de los medios audiovisuales y también hacia la necesidad de nuevos parámetros de lectura por parte del sujeto receptor." ¹

El texto multimedial se conforma y nutre de gramáticas disímiles, en una amalgama de textos diferenciados pero que habitan un mismo espacio. Hace uso de cada uno de los lenguajes constituyéndose por sí mismo en otro lenguaje.

"La renovación de los modos narrativos, es decir la exploración de otras maneras de concebir y de narrar historias, de hablar del mundo."²

Estos cambios afectan las prácticas de lo audiovisual: la realizativa, la teórica, y la pedagógica. El uso de las herramientas informáticas y el manejo de información y redes, la aplicación de diferentes gramáticas en la experimentación de nuevos modos narrativos y/o expresivos son aspectos que han producido y siguen produciendo cambios en los contenidos y metodologías de las asignaturas.

Frente a esto se hace necesario abordar con comprensión crítica la implicancia de las técnicas y estudiar los lenguajes en relación con las prácticas y usos sociales.

..."un texto, como lugar de manifestación de sentido, está lejos de ser un objeto homogéneo. Todo texto es susceptible de una multiplici-

dad de lecturas, es un objeto plural, es el punto de pasaje de varios sistemas diferentes, heterogéneos, de determinación. En un texto... hay diferentes tipos de huellas... según el tipo de lectura que uno pretende hacer del texto... Las huellas del autor que remiten a un sistema histórico biográfico y al universo de su "obra"... Las huellas vinculadas al trabajo de lo inconsciente... Las huellas de los vínculos que mantiene el texto con las condiciones sociales bajo las cuales ha sido producido y... las huellas de operaciones que permiten el acople del texto a una situación de poder, en una red de relaciones sociales determinadas."³

Desde la cátedra de Realización y Lenguaje Audiovisual se planteó entonces la necesidad de llevar adelante una investigación exploratoria sobre la incidencia de las nuevas tecnologías en la práctica realizativa y pedagógica de la comunicación audiovisual.

La cátedra como "un laboratorio" en donde la misma fuente de producción pedagógica alcanza su totalidad de ser objeto de estudio permitiendo el análisis de los procesos de construcción de textos audiovisuales y la formación del imaginario individual y grupal bajo las diversas propuestas pedagógicas.

En la búsqueda de definir objetivos se observó la necesidad de explorar las experiencias pedagógicas puntuales de lo audiovisual desde el sistema universitario, identificando las propuestas pedagógicas (en sus objetivos, metodología y contenidos) que intervienen directa o indirectamente en la formación o elaboración de los textos audiovisuales.

La detección y tipificación del uso de las Nuevas Tecnologías en las producciones audiovisuales pertenecientes a dichas experiencias para conceptualizarlas desde su pro-

pio desarrollo ideológico, y reconocimiento epistemológico.

Asimismo, las experiencias pedagógicas audiovisuales de sistemas no universitarios, institucionales y no institucionales (por ej: asociadas al campo puramente productivo), se plantearon como un terreno propicio para la indagación de alternativas no convencionales (académicamente hablando) en lo metodológico.

Enfoque metodológico

Fue asumido como sistema principal de hipótesis lo planteado en la investigación "**Análisis y Propuestas de Transformación de la Pedagogía Audiovisual Universitaria**" (Investigación dirigida por el Lic. Vallina - Programa de Incentivos Periodismo y Comunicación Social) que señala:

_dificultades del eje comunicacional productivo en su relación con otros ejes (contextual, socio científico) y al interior del mismo

_existencia de propuestas pedagógicas heterogéneas en su concepción de objetivos

_tecnología no siempre adecuada o no racionalmente planteada en su uso con fines formativo-educativos

_hipervalorización del producto-objeto en desmedro del producto-proceso formativo

_fetichización del campo laboral

En el proceso de la investigación, planteado con el carácter de **exploratoria**, se llegó a un sistema de hipótesis particulares en lo referente a las prácticas realizativa y pedagógica.

Se previó entonces la aplicación de una serie de modelos de in-

terpretación:

_ **producto objeto y producto proceso-formativo**

_ "**práctica de escritura y práctica de lectura de imágenes**" en el estudiante de Comunicación Audiovisual;

_ estructura bipolar de **productor-consumidor** de imágenes (a nivel individual y grupal) que señala y determina la existencia de imaginarios previos que dinamizan sus características en el proceso pedagógico.

En la **interpretación del Producto Objeto** se definió una grilla de análisis conceptual de los distintos parámetros que intervienen formalmente en un texto audiovisual. Fueron aspectos centrales en la definición de la grilla: el espacio fílmico (en correspondencia con el espacio arquitectónico y pictórico), tiempo fílmico, la relación espacio-tiempo, imagen visual e imagen sonora, y construcción del significante.

Someter a la producción audiovisual muestreada al análisis de dicha grilla para su identificación con una categoría o tipología de lenguaje audiovisual en correspondencia con cada grupo.

En la **interpretación del Producto Proceso-formativo** se revisaron las metodologías, (en correspondencia con objetivos y contenidos) de cada propuesta pedagógica y su dinámica e interrelaciones con el producto objeto.

En la **aplicación del modelo Lectura/Escritura** se determinaron condiciones previas de consumo y preferencias audiovisuales de cada uno de los integrantes de cada grupo. Se exploró y tipificó la existencia de los distintos imaginarios individuales previos.

Modelo lectura - escritura **(consumo mediático y pedagogía audiovisual)**

El alumno ingresante a la carrera de Comunicación Audiovisual y cursante de la materia Realización y Lenguaje Audiovisual asume el desafío de construir su propio discurso audiovisual a través de la realización de un cortometraje. La cátedra deja márgenes muy amplios en la definición de la realización en sí, limitando solamente el tiempo máximo y mínimo y el carácter ficcional predominante del trabajo. Quedan a definir por el grupo de realización elementos como estructura, género, estética/estilo, inserciones no ficcionales, pertenencias expresivas a un determinado medio (cine, tv, etc.). Las consignas permiten un amplísimo terreno de resolución de lo que es para los alumnos su primera escritura con imágenes. Del mismo modo cada alumno ingresa con un determinado perfil como "lector de imágenes" este aspecto es, en principio, tipificable a través de la determinación del consumo mediático individual. Abordamos entonces el estudio de las posibles relaciones entre los aspectos de "escritor y lector de imágenes": las influencias del consumo mediático en la formación del imaginario individual previo, el desarrollo hacia el encuentro de un estilo en lo realizativo.

Se perfilan como aspectos importantes determinar el consumo mediático de cada alumno cursante y de cada grupo.

Los primeros textos audiovisuales (cortometrajes) de factura propia conforman otro aspecto importante de estudio.

Las variables analizadas en cada texto audiovisual fueron: duración, soporte, forma de produc-

ción, tipo (ficcional, documental-testimonial), incrustaciones de género, forma y estructura narrativa (televisiva, cinematográfica, experimental, video clip), color, cantidad planos, efectos digitales.

El estudio del consumo mediático de cada alumno y de cada grupo conforma otra matriz. Las variables son aquellas que tipifican: consumo tv (distinguiendo entre tv informativa, tv entretenimiento, tv educativa etc.), consumo cine, radio, video, informático, medios gráficos, artes escénicas (teatro, danza)

A modo de conclusión

Lo señalado intenta ser un informe de situación de un trabajo que ha tenido como ámbito principal de desarrollo las actividades pedagógi-

cas de la cátedra de Realización y Lenguaje Audiovisual del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Las derivaciones y ampliaciones que individual y grupalmente ha tenido esta actividad son múltiples: preparación de trabajos de extensión universitaria vinculados con el tema, armado y presentación de trabajos tesis (vinculadas a lo artístico-expresivo-comunicacional o a lo pedagógico), puntualización y/o ampliación del campo de estudio mediante el otorgamiento de becas individuales de investigación. La reflexión sobre la praxis cotidiana (realizativa y pedagógica) ha sido la estrategia para generar un efecto multiplicador interno abarcador en la formación de recursos humanos para la docencia de imagen .

Notas

(1) Machado, Arlindo, en, Contaminaciones: del videoarte al multimedia. Compilación de textos Jorge La Ferla. Secretaría de Extensión Universitaria Facultad de Filosofía y Letras Oficina de publicaciones Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1997.

(2) Bongiovanni, Pierre, en, Contaminaciones: del videoarte al multimedia. Compilación de textos Jorge La Ferla. Secretaría de Extensión Universitaria Facultad de Filosofía y Letras Oficina de publicaciones Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1997.

(3) Eliseo, Verón. Semiosis de lo ideológico y del Poder. La mediatización. Secretaría de Extensión Universitaria Facultad de Filosofía y Letras Oficina de publicaciones Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean. *Videoesfera y sujeto fractal*. Cátedra. Madrid, 1985.
- CARDOZO, Cláudio. *Corpo e Ciberespacio*. Universidade Federal de Bahía, Brasil. 1996.
- FERRER, Christian. *Mal de ojo*. De.Colihue. Buenos Aires, 1977.
- ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Editorial Lumen. Barcelona, 1994.
- BÜRCH, Noël. *El Tragaluz del Infinito*. Ed. Cátedra. Madrid, 1991.
- BONET, E. - DOLS, J. - MERCADER, A. y MUNTADAS, A.. *Alter Vídeo*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Ediciones Coyoacán. Diálogo Abierto/ 13 / Psicología. México, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. Editora Brasiliense. San Pablo, Brasil, 1988.
- VIRILIO, Paul. *La Velocidad de Liberación*. Ediciones Manantial. Buenos Aires, 1997.
- LANDOW, George. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Paidós. Buenos Aires, 1997.
- QUEAU, Philippe. *Lo virtual, virtudes y vértigos*. Paidós. Buenos Aires, 1997.
-

El léxico artístico en la prensa periódica

Un aspecto de su desarrollo

Prof. Oscar Steimberg

Prof. Titular de Historiografía de las Artes Visuales en la Facultad de Bellas Artes. UNLP. Prof. Titular de Semiótica de los géneros contemporáneos en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Últimas publicaciones: *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa. Editorial Atuel, *Semiótica de los medios masivos*, Editorial Atuel.

Prof. Beatriz Chiappa

Prof. de Francés en el Magister en Estética y Teoría de la Artes de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Prof. Adjunta a cargo de Francés, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Docente investigadora del Programa de Incentivos.

Prof. Ana María Ferrari

Profesora de Inglés en el Magister en Estética y Teoría de la Artes de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Directora del Centro de Traducción y Terminología, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Docente investigadora del Programa de Incentivos.

Uno de los tantos aspectos que podrían caracterizar a nuestra época y tal vez el más significativo es la "información". El periodismo la satisface contribuyendo a que "la gente sea contemporánea de su tiempo" (Saguier, 1997'). Esta contemporaneidad está dada para la mayor parte de la gente por los diarios, las revistas, la radio, la televisión. Para algunos se agrega una nueva forma, Internet.

Nuestro trabajo se ocupa de la prensa escrita en lo que concierne a la terminología artística utilizada en artículos de críticas cinematográficas y artes plásticas en portugués y en español aparecidos en periódicos.

Es una investigación aprobada en el Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. Su director es el profesor Oscar Steimberg y sus integrantes son: Prof. Beatriz Chiappa, Ana María Ferrari, Ruben Hitz y Silvina Vega Zarca.

Está centrada en la relación de los términos en uso en las ciencias sociales y el discurso estético para determinar la lejanía o la proximidad de los términos utilizados en las dos áreas y la lejanía o proximidad al res-

pecto de las lenguas extranjeras entre sí. Tiene como base un corpus bilingüe extraído de comentarios de filmes y de diversas expresiones de las artes plásticas aparecidos en diversos diarios de la Argentina y del Brasil en alguno de sus tipos, de nivel nacional o provincial: como por ejemplo La Nación, Clarín, El Día y la revista Noticias para Argentina y O Globo, Folha de Sao Paulo, O Estado de Sao Paulo para Brasil.

El hecho de poner en contacto esas lenguas diferentes destaca las variantes de utilización de los términos en los dominios mencionados. Aunque el castellano y el portugués sean la base de la investigación, el francés y el inglés son tenidos en cuenta como lenguas de referencia.

Asimismo estamos determinando el estatus que tienen esos artículos, es decir, su frecuencia, lugar que ocupan dentro de la diagramación del diario y su extensión.

Hemos elaborado en el transcurso de nuestro trabajo de investigación una ficha terminológica que, aunque sujeta a cambios, contiene por el momento los siguientes ítems: término, fuente con indicación del nombre del diario, página y fecha,

Prof. M. Silvina Vega Zarca

Miembro del Centro de Traducción y Terminología, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Secretaria del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Docente investigadora del Programa de Incentivos.

Prof. Rubén Hitz

Prof. Adjunto de Semiótica General y de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Docente investigador del Programa de Incentivos.

área, contexto, categoría gramatical, definición, analogías, derivados, reenvíos, equivalentes en las otras tres lenguas, observaciones, bibliografía especializada para las definiciones. Cuando la definición del término por alguna razón no resulta satisfactoria, proponemos la nuestra. En el momento actual de nuestro trabajo estamos considerando la necesidad de incluir algunos datos complementarios tales como: momento de aparición del término y dentro de lo posible autor o crítico de arte que lo utiliza por primera vez.

En este momento y como aspecto tangencial, vamos a considerar las dificultades que encontramos para lograr nuestros objetivos.

En primer lugar, ¿qué es un término? ¿cómo individualizarlo dentro del discurso? Para ello, nos remitiremos a dos fundadores: el científico francés Lavoisier y el poeta italiano Leopardi. Lavoisier en el siglo XVIII experimenta la necesidad de crear nuevas palabras para designar los conceptos correspondientes a los descubrimientos de la época. Por un lado, crea términos nuevos a partir de la lengua común a las que atribuye un nuevo sentido, tomando en ese contexto un sentido unívoco.

En 1820, Leopardi dice, citando a Beccaria (*Trattato dello stile*) "las palabras no presentan la sola idea del objeto que se quiere denominar sino que imagina algunos accesorios... Las voces científicas presentan la idea despojada y circunscripta de tal objeto, razón por la cual se llaman términos porque determinan y definen la cosa desde todas sus partes". Por este motivo, las palabras se adecuan a la poesía y los términos con su univocidad al lenguaje científico.

En segundo lugar, se ha registrado una baja utilización de términos específicos unida a una extre-

ma variedad de resignificaciones de términos comunes en relación con los significados puntuales atribuidos a las obras analizadas.

Además, acompañando esta expansión del procesamiento del corpus se analizan y describen distintas posiciones enunciativas correspondientes a diferentes tipos de discurso crítico registradas en principio en el material. Se diferenciaron inicialmente acentuaciones de tipo didáctico, crítico-evaluativo, informativo-referencial y poético-expresivo. Esta parte del trabajo de análisis aporta a la definición de los mencionados componentes contextuales de los sentidos producidos por los textos-problema.

Estamos trabajando con un corpus de alrededor de 400 términos que confrontamos con su definición:

1) en los diccionarios de la lengua común: María Moliner: *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1994 y el *Diccionario de la Real Academia española*, Madrid, 1992.

2) Con su definición en diccionarios especializados: *Le parole di cinema* de Rodolfo Tritapepe, Gremes editore, Roma, 1991.

3) Y con su uso en textos de especialidad, entre otros: Metz, C.: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris. Méridiens Klencksie, 199. ; *Le signifiant imaginaire* del mismo autor, Union Générale d'éditions, 1977; Elsen, A.: *Los propósitos del Arte*, Madrid, Aguilar, 1969; Jacob Lawrence: *The migrations series*, Edición Elizabeth Hutton Turner, 1993.

A continuación, exponemos un modelo de ficha de un término que nos parece relevante:

	Número de orden:
Entrada: Animalista	Fuente: El Día, 14 de junio de 1999
Area: Artes plásticas	
Contexto: "... mantuvo un diálogo poco común con los animales por lo que llegó a ser uno de los más grandes animalistas del mundo".	
Categoría gramatical: adjetivo- sustantivo	
Definición: pintor, escultor de animales	
Analogías:	
Observaciones: Los diccionarios en español no registran este término. "Animalier" en francés aparece en el siglo XVIII. A pesar de la similitud de los sufijos en ambas lenguas latinas, en este caso el uso legitimó -ier (en francés) , ista (en español).	
Reenvío :	
Equivalente en segunda lengua (portugués): No lo registran los diccionarios	
Equivalente en tercera lengua (francés): animalier	
Equivalente en cuarta lengua (inglés): No lo registran los diccionarios	
Bibliografía: Nuestra definición. No lo registra el diccionario de la Real Academia Española.	

Una vez que los términos estén analizados y volcados en las fichas procederemos a su informatización que tendrá las siguientes características:

Se utilizará el concepto de hipertexto a través del software Word98 o algún otro más especializado que se encuentre en el mercado en el momento de abordar esta tarea.

Cuando todos los términos estudiados entren en relación, obtendremos un producto en CD que estará a disposición de los especialistas.

Ahora bien, como es conocido por todos, el empleo de este tipo de productos en la tarea profesional favorecerá la búsqueda de los términos de especialidad, necesarios para lograr un resultado óptimo, con la rapidez y exigencia que demandan los tiempos actuales.

Notas

1 Saguier, F. y Otros: «La Nación. Manual de Estilo y Ética periodística». Espasa, Buenos Aires. 1997

Bibliografía:

Berlo, D.L.: El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica. Buenos Aires, El Ateneo, decimonovena impresión, 1996. Traducción del inglés.
 Sager, J.C.: A Practical course in terminology processing. Philadelphia, USA, Benjamins Publishing Company, 1990.
 Sini, C.: Semiótica y filosofía. Buenos Aires, Hachette, 1985. Traducción del italiano.
 Traversa, O.: El significante negado. Buenos Aires.

La multimedia como objeto de estudio en las carreras de arte y diseño

Equipo de investigación

Directora: Prof. Vilma A. Villaverde
Codirectora: Lic. María de los Ángeles De Rueda.

Integrantes: DCV Andrea Carri Saraví; DCV Carla Perri; DI Julio Voglino; Prof. Ricardo Palmero; Prof. Martín Barrios; Prof. María Elena Larrègle; Lic. Rosa Oltolina; Lic. Lía La Greca; DCV Valeria Lagunas; DCV Valentina Perri.
Auxiliares Alumnos: Germán Celestino y Monti; Federico Lagunas; Gustavo Alonso.

Autores

María de los Ángeles de Rueda; Ricardo Palmero; Carla Perri; Andrea Carri Saraví; María Elena Larrègle; Germán Celestino y Monti.

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» (D. A. Siqueiros: "Cómo se pinta un Mural")

A partir de la cita, y teniendo en cuenta que el objetivo de esta investigación es indagar sobre las características de la multimedia como nuevo objeto de estudio en las carreras de arte y diseño, surge la pregunta alrededor de los cambios que la computadora y el entorno digital originarán necesariamente en la construcción de los discursos expresivos y comunicacionales, llegando incluso a convertirse en un nuevo lenguaje y un nuevo modo de comunicación en un futuro no tan lejano.

Nicholas Negroponte¹ indica que es posible mirar el entorno actual como compuesto por «átomos» (entorno tangible) y «bits» (entorno digital). Ante la irrupción de las computadoras se configuran visio-

nes del mundo que inician un camino a recorrer hasta que los conceptos de Siqueiros se materialicen. Comparando el conocimiento que hoy existe acerca del entorno digital con la historia y desarrollo de la fotografía convencional, caben las palabras del Dr. Juan Antonio Zuleta², quien afirma que «en cualquier parte del mundo, quien genere imágenes digitales está desarrollando unos simples daguerrotipos».

Lo multimedial representa una producción de nuevos lenguajes visuales y audiovisuales concebidos a partir de herramientas recientes, que modifican en sí las manifestaciones artísticas y de diseño: la percepción de la audiencia, los modelos de comunicación y la expresión misma. Definiendo someramente la multimedia como múltiples medios para acceder a la información, basada en las potencialidades de la informática – lo cual comprende el uso de textos, gráficos, imágenes, sonidos, música, animación – y de cuya unidad se desprenden términos que hacen a su productividad y dispositivo, como interfaz, hipertexto, interactividad, simulación: ¿De qué se habla cuando se habla de multimedia? ¿Dónde se centra el

análisis cuando se utiliza el término en las artes? ¿Aparece una ruptura entre las fronteras disciplinares? ¿Hace falta definir nuevos perfiles profesionales? ¿Cómo se posicionan las instituciones educativas de arte y diseño frente a esta novedad? Este artículo intenta plantear algunas aproximaciones.

El gran simulador

El arte imita a la vida, o la vida imita al arte.

Por lo menos desde Giotto, es una preocupación fuerte del arte imitar la realidad, conocerla, explicarla. Por supuesto también la ciencia: la física, o las ciencias sociales, quieren conocer, explicar, predecir, dominar la realidad. Dios le dio a Adán el don de nombrar todas las cosas. Nombrarlas, conocerlas. Simular la realidad parece estar en este mismo sentido.

Las búsquedas para poder dominar a la naturaleza – conocerla, reproducirla, medirla – marcaron al pensamiento moderno. Esto no significa que en la Antigüedad o el Medioevo no hubiera habido producción de conocimiento. La hubo, pero desde un posicionamiento diferente. El hombre antiguo aceptaba un orden de cosas instituido por la Divinidad y construía conocimiento en función de describir eso que estaba dado. El hombre moderno conocía a partir de la conciencia de su Razón, tratando de comprender las causas, consecuencias y medida de las cosas, experimentando y comprobando. Conocer pasa de ser un “permiso” de la autoridad divina hacia el hombre, a ser una facultad del individuo. Este modo de pararse frente al mundo impregnó la manera de hacer arte. La perspectiva y el sfumato (posible por la invención del óleo) en pintura y, salvando las distancias de la

falta de imagen, el sistema armónico tonal en música, remiten a esta intención de producir un marco desde la razón a través del cual conocer y dominar la realidad.

Se podría trazar una línea con una cierta continuidad desde la perspectiva, pasando por la fotografía y luego el cine: la imagen, cada vez más real, ahora se mueve y suena. La simulación por computadora tal vez sea un tramo más de la línea: la imagen no sólo se mueve; además contesta.

La gran cantidad de datos que puede manejar una computadora permite esto: simular. Simular comportamientos reales. Los objetos virtuales se comportan como si fueran reales, con infinita variedad de reacciones. Entre los usos de una computadora personal está el juego, y los juegos de simulación. Se puede simular un avión (el comportamiento de un avión), un auto de carrera, o el comportamiento de una ciudad donde el jugador es el intendente.

La verosimilitud visual y sonora que han desarrollado estos juegos (placas de video 3D, sonido 3D) es en verdad impactante, y seguramente en ello reside su éxito comercial; aunque todavía dista mucho de la calidad de imagen y sonido que ofrece el cine. Pero éste no puede responder a un estímulo. Vemos siempre la misma película, pero podemos hacer infinitos vuelos en el avión virtual.

La mayor parte de estos juegos permite compartir un mismo espacio virtual conectando en red varias computadoras. Dos, tres o más jugadores pueden correr sendos autos de Fórmula 1, verse y chocarse en un mismo circuito virtual, que puede parecerse al de Montecarlo. En Internet las posibilidades se multiplican no sólo cuantitativamente. Es

posible interactuar con cientos de miles de jugadores (sentados frente a computadoras ubicadas en todo el planeta) mediatizados por un personaje virtual en un universo virtual que se comparte.

La editorial de la Revista PC Juegos de septiembre de 1999 cuenta que un empleado de la empresa Origin (creadora del “universo persistente Ultima Online”) fue despedido por vender «diecinueve millones de piezas de oro, dos castillos y varias casas». Estas “cosas” sólo pueden usarse dentro del universo de Ultima Online. Más adelante, la editorial reflexiona: «La anécdota sirve como muestra del fenómeno que está creciendo a partir de la aparición de los universos persistentes online. Se trata de mundos en los cuales los participantes crean y desarrollan sus personajes, interactuando con otros usuarios mientras emprenden aventuras, ganan y pierden dinero, asisten a eventos sociales, construyen casas, se pelean, y hasta pueden morir. En resumen, viven una vida de fantasía. Una cuenta avanzada de alguno de estos juegos puede llegar a cotizarse entre U\$S 3000 y U\$S 10000 en los sitios de subastas electrónicas. Podemos verlo de esta manera: uno nace, gana buen dinero, obtiene una posición social, y luego le vende su identidad a un tercero para que continúe con su vida. Suena extraño, ¿no?»³

Los casos mencionados hasta ahora consisten en simulaciones en un mundo virtual, pero operadas por mentes reales (de personas físicas reales). En el Laboratorio de Medios del Instituto de Tecnología de Massachusetts (M.I.T.) desde 1988 se está tratando de simular un “ambiente”: el Vivario. «Ann Marion llevó su acuario de computadora hasta el punto en que un pez animado perseguía, atrapaba y devoraba a

otro pez por sí solo». Dice esta investigadora: «Queremos hacer marionetas que manejen sus propios hilos». Por otro lado, se utilizaron lenguaje gráficos de programación «similar a un diagrama de neuronas, con el fin de dotar de rudimentarios cerebros y conductas de pez a los dirigibles controlados por radio que navegaban por el patio interno del edificio Wiesner»⁴. Esto puede verse como otro tipo de simulación: se simulan conductas, creando entes independientes que reaccionan simulando ser.

Al pensar en los juegos de simulación, en el experimento del MIT y en el suceso del empleado que vendió el castillo, parece un hecho que se está configurando un universo nuevo, que pasa por la interacción con lo virtual. Artistas y Diseñadores (¿cuál es en estos tiempos la frontera?) han tenido un papel en el mundo: en la construcción, interpretación y representación del mundo. Cabe suponer que en este universo virtual también tienen un rol que jugar. «La actual fase civilizatoria se caracteriza por la presencia creciente de la computadora como meta medio que articula la información con la indagación estética. El meollo del trabajo estético con la computadora remite a aspectos inéditos al procesamiento de imágenes, simulación, control, fabricación de la realidad, e interacción con nuestras fantasías y las de los demás»⁵. Las preguntas son cuáles serán esos artistas, cuáles sus herramientas, cuáles sus productos. El universo virtual recién empieza. Uno se está acostumbrando a vivir con él.

Una pantalla sobre el Arte

Como explica Eliseo Verón sobre el uso del término mediatización,

estamos frente a casos de operadores semánticos, «destinados en el discurso de los medios a generar un sentimiento de comprensión de las situaciones a las que se aplican». (Verón, 1969) «Operadores que reemplazan interpretaciones que no se explicitan y análisis que no se formulan y que producen el mismo efecto pasional: un sentimiento (euforizante) de explicar (del lado del emisor) y de comprender (del lado del receptor) la situación o el acontecimiento de que se trata».⁶

Sin pretender una genealogía, se puede recorrer una serie de experiencias artísticas fuera del ordenador que se identificaron con la capacidad multimedial o intermedial. Y ello, fuera de desviar el camino, plantea un rico campo de análisis de la relación arte- tecnología.

Dicha relación se remonta a toda la Historia del Arte. Pero es en este siglo en que los encuentros o desencuentros se han desplegado. Nuevas tecnologías, nueva mirada que necesita interpretarse, nuevas producciones artísticas. Arte digital como ampliación del concepto de arte. La tecnología como prótesis de la creación artística parece ser el planteo mesurado que acopian los artistas para producir nuevos gestos, en nuevos soportes, dialogando con tantas estéticas como posibilidades de ser manipuladas. La interacción convergente de la tecnología de la información y la comunicación han creado un ámbito informativo y estético virtualmente nuevo. «Ellas no solamente amplifican nuestras capacidades para procesar y comunicar información y experiencia, sino que por su función pantalla en realidad reformulan el contenido cultural y la percepción de la sociedad misma»⁷

El proceso arte- tecnología- información arranca con la fotografía,

en el siglo XIX, dando marco a un debate no cerrado aún hoy cuando de soportes digitales se trata. Máquinas y artes han establecido un diálogo no siempre placentero en la modernidad, produciendo críticas, usos, abusos, y cambios de mirada.

«A comienzos de nuestro siglo, las vanguardias artísticas fueron el termómetro donde se pudo leer una de las claves que mejor interpretan la experiencia del siglo XX: la noción de cambio permanente. Si aquéllas asistieron a la modificación del paisaje urbano como consecuencia de las revoluciones industriales, hoy asistimos a la inauguración de un paisaje diferente que trasciende las fronteras de nuestra experiencia inmediata. Los espacios virtuales llegan para descalificar a la realidad, acomodada a las metamorfosis permanentes del entorno. Multiplican los puntos de referencia hasta hacerlos estallar, en un movimiento al que no son ajenos el desconcierto y el vértigo(...)»⁸

Se establecen a continuación algunos indicadores que dan cuenta tanto de la relación entre el arte y la tecnología como de la ambigüedad observada en el uso del término "multimedia":

_Exaltación de la estética maquinista en la vanguardia histórica

_Concepción dadaísta de la máquina y la tecnología

_Condición de doble y múltiple de la imagen a partir de su reproducción técnica,

«Hacia 1900, la reproducción técnica había alcanzado un standard en el que no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto especí-

fico en los procedimientos artísticos (...) la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible»⁹

_Apertura de la obra de arte: participación e interacción en la fruición estética.

_Explosión de los medios artísticos y estatuto de la obra- artista-público, en las neovanguardias: el artista y teórico Dick Hidding, participante de la actividad proto- Fluxus, a finales de los años 50, elabora el concepto de intermedia para designar las experiencias de Rauschenberg y Naun June Paik: " un nuevo emplazamiento de actividad artística entre los medios", incluyendo diversos grupos y tendencias, como la música concreta, la action painting, la danza constructivista, las acciones aleatorias, los happenings, la música objetual, el arte conceptual, John Cage y Fluxus.

_Todo ello bautizado previamente por el laboratorio dadá-futurista-constructivista.

_Festivales performativos y mail art: comienzan a utilizar en el sentido anterior el concepto de multimediales.

_Los desarrollos en digitalización de imágenes: en 1965 Michel Noll expone sus imitaciones electrónicas de Mondrian. Mohr y Palyka en los '70 experimentan con software gráficos.

_Los usos de la computadora en el Arte de Sistemas y en el conceptualismo de base lingüística.

_En la actualidad, el soporte digital permite a artistas como Anahí Cáceres, indagar sobre ese gesto inaugural dadaísta, como sobre los efectos de la serialidad (Warhol), la reproducción del original, la

sacralización y la banalidad.

_La reproductibilidad de una obra, como se sabe, establece una pérdida y también una ganancia. Se pierde el concepto de obra de arte clásico, única, irrepetible, aurática, en tanto presencia cercana de una lejanía, desacralizando y si se quiere vulgarizando o banalizando dicha presencia- ausencia. Se gana una concepción ampliada, que como ya se mencionó, las vanguardias y neovanguardias la gestaron. Un áurea deja paso a otra áurea, el de la repetición, de la serialidad, de la duplicación. Como por ejemplo en *Simultaneous II*, obra múltiple, interdisciplinaria, en pantalla y El original perdido, obra digital- multimedia, que reflexionan sobre estos planteos. A la preocupación inicial del juego reproductivo se suma el soporte digital. Original- copia: mutación permanente. Cadena de significaciones que se generan a partir de una idea y una forma básica: la ostra, de lo concreto a la referencia de la propia imagen especular. Dobles y principios generativos. Un arte con un austero despojo de la imagen.

La experimentación sigue en pie a través del soporte digital. La condición interactiva del dispositivo reactualiza el paradigma de interacción comunicativa. Los sistemas interactivos hacen que una obra se mueva, permita un recorrido o una complementación: la semiosis infinita se pone en movimiento.

Hombre pantalla

«El universo de la comunicación se ha visto sensiblemente influido, en los últimos años, por la invención de novedades técnicas que han revolucionado las características, al menos a un nivel superficial, tanto de

las modalidades operativas como de los valores y los aspectos culturales puestos en juego»¹⁰.

Piscitelli¹¹ menciona tres hitos fundacionales en la historia de la comunicación humana: la invención del lenguaje, la del alfabeto y la de la imprenta. Las computadoras serían protagonistas de una "cuarta compuerta", dividiendo a la historia en un antes y un después. Dichos hitos fundacionales, sostenidos en lenguajes verbales, se posicionaron desde un logocentrismo, al decir de Bonsiepe, frente al pictocentrismo planteados por el cine y la TV, en un traspaso de la imagen fija a la imagen dinámica.

Las nuevas tecnologías de la comunicación presentan "una tensión entre imagen y texto", implicando un dominio visual, "una visualización". Es así que se plantea una ampliación conceptual y un reconocimiento de la imagen, hasta ahora subordinados al texto. Frente a esta concepción, Gui Bonsiepe, atento al futuro en esta sociedad informatizada, y con el fin de superar la concepción tradicional de Diseño, explicita la necesidad de alcanzar un nuevo ámbito: el "diseño de información". «La invención fundamental, que ha producido remarcables consecuencias sea en el campo de la difusión-distribución, sea en el de la construcción de los signos y de los símbolos involucrados en los diversos lenguajes y en los correspondientes mensajes, ha sido sin duda la de la transformación de la forma de la señal de su tradicional modelo analógico al numérico»¹²

No hay duda que las innovaciones tecnológicas producen cambios en la sociedad donde la comunicación – como hecho social – es alcanzada. Los modelos para la comunicación mediatizada (como aquél de Shannon) se someten a rupturas en

cuanto a la verticalidad de la información y una perspectiva cíclica entre emisor y receptor, en una permanente reconfiguración de los roles.

Marshall McLuhan postuló anticipadamente que las tecnologías no son simplemente nuevas herramientas sino procesos activos que transforman a los sujetos. El bit y la era digital irrumpieron en la forma de ver, leer, representar, pensar e interpretar; transformaron los modos de producción y también los de recepción. Y es a partir de esta nueva dimensión que el sujeto se torna protagonista y la comunicación se individualiza. Es el sujeto quien alcanza la interactividad a partir de estos dispositivos inéditos.

Interacción e interactividad son expresados coloquialmente en forma indiscriminada. Por ello resulta necesario explicitar estos conceptos para una comprensión y participación consciente en el discurso de diseño. La interacción puede ser definida como aquella acción social que se caracteriza por un intercambio, en tiempo, espacio y lenguaje común, entre sujetos que entran en contacto, donde las acciones de los sujetos determinan un "feedback" de uno o más sujetos. A partir del ingreso de la informática en el campo de las comunicaciones se promueve una nueva modalidad en la comunicación: la interactividad, que imita la interacción a través de un sistema mecánico o electrónico.

Bettini define a la interactividad como «un diálogo hombre-máquina, que haga posible la producción de objetos textuales nuevos, no completamente previsibles a priori» y menciona algunas de sus características:

_la pluridireccionalidad del deslizamiento de las informaciones

_el papel activo del usuario en la selección de las informaciones requeridas;

_el particular ritmo de la comunicación

Jean Paul Lafrance¹³ sugiere una tabla para el análisis de la interactividad en la que distingue cinco grados diferentes:

_Grado 0: el desarrollo de la acción es lineal. El usuario no puede actuar sobre el desarrollo de lo que sucede en pantalla. Televisor.

_Grado 1: el usuario puede ejercer una acción sobre la máquina (parada, pausa, zapeado, etc.). Videocassettera.

_Grado 2: la pantalla de video está conectada a un ordenador. El usuario no interviene sobre el programa pues la acción está dirigida por el procesador que reacciona según datos previstos. Es el caso de los videojuegos tradicionales.

_Grado 3: el ordenador administra el diálogo entre el usuario y las imágenes y sonidos que genera. El programa está concebido y desarrollado como un todo indisoluble. Por ejemplo un simulador de vuelo o de conducción.

_Grado 4: los interfaces hombre-máquina permiten al usuario sentirse en situación real y reaccionar como si se encontrara realmente en el lugar de la acción. La realidad virtual responde a este tipo de interactividad.

Las nuevas tecnologías de la imagen proponen un nuevo orden perceptivo, cognitivo y estético. Por ello, el hombre, que definitivamente constituye la audiencia, se ve situado en el centro de la escena.

La aproximación a otras disciplinas del conocimiento humano (psicología, sociología, etc) contribuirán

sin dudas a establecer, desde el arte y el diseño, nuevos marcos teóricos necesarios y suficientes, que permitan alcanzar competencias básicas, para la adecuada y eficaz resolución y producción de un multimedia (online u off-line)

Game over

La multimedia interactiva es un medio que balbucea un lenguaje nacido de un avance tecnológico concreto: la evolución de la computadora como aparato de producción y de recepción. Su impacto, en primera instancia, pareciera orientarse hacia la aparición cada vez más acelerada de una variopinta colección de mercancías (software, accesorios, hardware, revistas, fascículos, programas de televisión) volcadas en las góndolas y estanterías de pequeños locales o enormes cadenas de supermercados. Esta sobreabundancia de estímulos se derrama sobre un número creciente de consumidores más o menos desorientados que los adquieren a partir del ya instalado supuesto de que existe una "alfabetización informática" en la que no conviene quedar rezagado. Tal supuesto, a su vez, genera una necesidad de formarse (educarse) para el uso de la herramienta digital. Y la misma sobreabundancia dada para los productos, aparece en circuitos educativos sistemáticos y no sistemáticos: por una parte, las escuelas incorporan "Computación" como oferta curricular; por otra, surgen centenares de cursos y carreras cortas privadas (tanto en instituciones educativas como en comercios con "Departamento Educativo") que garantizan un futuro venturoso en función de aprender a manejar algunos programas; por último, se editan carradas de textos del tipo Computación para secretarías, Todo

Internet en un solo libro, o Aprenda Office en su tiempo libre.

Pero bien: la multimedia y las nuevas tecnologías se han instalado finalmente en el imaginario colectivo, comenzando a modificar los modos de percibir, conocer y comunicarse. Esto está claramente incorporado en la vida cotidiana, y en la educación no formal de niños y jóvenes. Las instituciones educativas no pueden estar al margen o ajenas a esta nueva configuración de las relaciones entre el pensamiento, la creación y la interacción. En este sentido, la Ley Federal de Educación prevé la incorporación de la temática en los distintos niveles educativos. Por otra parte, la Universidad, como ámbito jerarquizado para la investigación y desarrollo, debe plantearse también su papel, ideando espacios académicos para la formación de profesionales y educadores, para la producción de objetos, y también la elaboración de teoría que acompañe el impacto de las nuevas tecnologías sobre el conocimiento. El rol del analista (crítico) y el del productor de sentido es un camino histórico que se escribe con los usos que se den de este medio, valorizándolo o menospreciándolo.

Con relación a los nuevos perfiles profesionales, es fundamental tener en cuenta dos cosas. Primero, que la posibilidad de diseñar mundos virtuales significa una apertura para el campo de la producción artística. Segundo, que es necesario entender a esta última como una totalidad compleja que entrelaza técnica y concepto, acción y reflexión: «la mano del artista es una mano que piensa»¹⁴. Con relación a esto se recupera el pensamiento de Siqueiros citado al comienzo: el valor generador que para el arte tienen los materiales y herramientas. Puede imaginarse desde esta mirada un

productor multimedia que coordine el trabajo de un grupo de personas (plásticos, músicos, diseñadores, programadores) para concebir videojuegos, universos virtuales o programas informáticos interactivos. También es factible pensar en el aspecto de la multimedia interactiva que se conoce bajo el nombre de "Arte Digital", entendiéndolo como un nuevo soporte donde se combinan las técnicas tradicionales con las de informatización, obteniendo como resultado una obra/dato que puede ser explorada/modificada (dentro de los parámetros que el autor haya programado) con distintos grados de interactividad. Es así como el térmi-

no multimedia propone una relación específica y directa con el posterior circuito del futuro profesional.

La importancia de la discusión reside en el modo en que las instituciones, sin caer en el exitismo de correr tras las últimas novedades de la moda consumista, sean capaces de construir un ámbito académico con la suficiente excelencia y trayectoria como para establecerse (sin retórica vacua) como eje entre el mercado (un paradigma de este siglo) y la producción crítica, y así poder hablar entonces de un camino fértil que ubique a la "multimedia interactiva" en un lugar valorado como objeto de estudio.

Notas

- 1 NEGROPONTE, N. [1995] *Ser Digital* Ed. Atlántida. Bs. As.
- 2 ZULETA, J.A. / Consumer Imaging Agfa Geavaert Argentina / Conferencia *del ojímetro a la técnica* Organizada por AGFA, en el seminario homónimo. Septiembre de 1999. Bs. As., Complejo La Plaza.
- 3 PLESZOWSKI, G. *El futuro online* en Revista PC Juegos/ PC Gamer. Año II N° 11. Septiembre de 1999. Buenos Aires, MP Ediciones S.A.
- 4 BRAND, S. [1988] *El Laboratorio de Medios. Inventando el futuro en el M.I.T.* Capítulo 6. Ed. Galápagos. Bs. As.
- 5 PISCITELLI, A. [1995] *Ciberculturas* Paidós. Bs. As., pp. 125.
- 6 VERÓN, E. [1997] *Esquema para el Análisis de la Mediatización* Bs. As. Diálogos, pp. 9
- 7 MC HALE, J. *El Futuro del Arte y la Comunicación de Masas* en Revista Mutantia, n°6. Mayo/ junio 1981. Ed. Del Psiconauta, pp. 100
- 8 SCHULTZ, M. *Revista Electrónica Mediápolis*
- 9 BENJAMIN, W. [1989] *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I* Bs.As, Taurus, pp.22
- 10 BETETTINI, G. [1995] *Las nuevas tecnologías de comunicación* Paidós. pp. 15
- 11 PISCITELLI, A. [1998] *Post Televisión* Paidós, Contextos. Bs. As.
- 12 BONSIPE, G. [1999] *Del objeto a la interfase* Ed. Infinito.
- 13 LAFRANCE. J.P. [1994] *La machine metaphysique. Matériaux pour une analyse des comportements des Nitendo Kids* en Réseaux, n.67, Paris, Pags 9-32.
- 14 LAFRANCE. J.P. [1994] *La TVI, l'autoroute électronique, Internet et les Super-highways de l'avenir: vers une restructuration de l'industrie audiovisuelle* en Technologie de l'information et société, Vol.6 n.4. Quebec/Paris, Dunod, citados en LEVIS, D. [1997] *Los videojuegos, un fenómeno de masas* Paidós, Barcelona.
- 14 CABALLERO, M.M., resignificando un concepto tomado de HEIDEGGER

Las nuevas imágenes y el arte. Transformaciones en la percepción.

Martha Lombardelli

Docente investigadora. Categoría 3.

Titular Estética-Fundamentos

Filosóficos;

Adjunta Teoría de la Práctica Artística;

Adjunta Integración Cultural I - II- Fac.

de Bellas Artes UNLP.

Miembro del equipo de investigación en los proyectos dirigidos por el Prof.

Raúl Moneta.

El presente trabajo es un producto parcial de investigaciones realizadas para un proyecto de investigación titulado: **Abordaje interdisciplinario de la producción artística en función de la crisis generada por los fenómenos de serialidad e hiperrealidad**. En él se intenta -desde una mirada filosófica- describir algunos aspectos de nuestra cultura mediática. No se propone acrecentar la crítica apocalíptica que, acerca del tema, ya han ensayado distintos pensadores. Aunque se perciba cierto tono nostálgico en las afirmaciones, sólo se debe a la persistencia en nosotros de una escala de valores acerca del arte, el artista y la producción artística, que va perdiendo vigencia y se va transformando al ritmo de la incorporación de las nuevas tecnologías. Esto trae como consecuencia modificaciones en la percepción del mundo, en la percepción de los valores culturales -percepción que jamás es neutra- y que, por lo tanto, producen distintas reaccio-

nes que van desde la total negación a su aceptación, pero con cierta melancolía. Al respecto recordemos las valoraciones negativas del filósofo Ortega y Gasset frente a la aparición de las vanguardias a principio de siglo.¹

Es indudable que las imágenes producto de las nuevas tecnologías son objeto de experimentación y exploración en el campo del arte. Por lo tanto, antes de negarles la "artisticidad" que reclaman para ellas los jóvenes artistas, es conveniente contextualizarlas y analizar el potencial estético que presentan dentro de la tradición cultural occidental.

Las nuevas tecnologías de la imagen invaden hoy nuestra cotidianidad, sustituyendo la tradicional imagen espectáculo por el «**simulacro interactivo**». Me refiero a las tecnologías informáticas contemporáneas que, con su modo eficaz de producir, van invadiendo todos los lugares de la imagen: pintura, fotografía, cine, video y televisión.

La mayoría de estas técnicas surgieron -como tantos otros inventos- en el **ámbito militar**, en respuesta a sus necesidades estratégicas. A partir de estas nuevas tecnologías se pudo anticipar, reproducir y manipular lo real físico mediante la **simulación interactiva**. A la simulación visual se le sumó luego la simulación táctil, según experimentos realizados en los laboratorios de la NASA.

Detengámonos ahora a reflexionar sobre lo que connota el fenómeno de la simulación.

Simular, (del lat. *simulare*) significa representar una cosa, fingiendo o imitando lo que no es. La **simulación** es la afirmación de lo que no es. Afirmer algo de lo que no es nos lleva a reconocerle a ese algo, una **manera de ser**. El ser de lo que no es, es el **disimular** lo que es. En el disimular aparece la intención de encubrir con astucia. En la disimulación, la **apariencia** produce el **efecto de realidad**.

Ejemplo concreto: la Guerra del Golfo, sus escenas en directo, ...nos dieron la sensación de presenciar -casi a nivel planetario- una guerra que, sin embargo, fue la más oculta de las guerras. Pero la guerra fue real y lo que percibimos: el simulacro. Lo **real** se desdibuja en provecho de lo **virtual**.

El término **virtual** nos remite al adjetivo latino *virtus*. Algo es virtual cuando encierra en sí la capacidad de producir algo; que tiene fuerza, que tiene poder. Y, aunque físicamente su existencia no es real, su **apariencialidad** se impone y gravita en tal forma que -aunque seamos conscientes de esa inexistencia- no dudamos de su realización posible.

El simulacro, la apariencialidad y el carácter virtual, no le son ajenos al arte en tanto este constituye

ese mundo de imágenes, ese mundo de ficción, del cual nos hablan: Hesíodo, Platón y Aristóteles.

En el **ámbito industrial**, la imagen numérica producida por el ordenador y con la que se proyectan cualquier clase de objetos (automóviles, edificios, barrios, etc.), sustituye la relación de representación, considerada real, objetiva, por la **simulación manipuladora** experimental. Releyendo El Anti-Edipo, la obra de Deleuze y Guattari, nos encontramos con la siguiente afirmación:

«El capitalismo implica el desmoronamiento de las grandes representaciones objetivas determinadas, en provecho de la **producción** como **esencia interior universal**, pero no sale del mundo de la **representación**, tan sólo efectúa una vasta conversión de ese mundo confiriéndole la **nueva forma de una representación subjetiva infinita**»²

Esta afirmación de Deleuze y Guattari pareciera traducir con acierto la sensación que tenemos ante el poder de la digitalización. Esa **«nueva forma de una representación subjetiva infinita»**, pero que no sale del mundo de la representación, me parece que refleja mejor la posibilidad que nos dan las nuevas tecnologías de la imagen en tanto relaciona la **representación** con la **producción** capitalista como **esencia** de la nueva concepción del mundo.

Lo que hoy experimentamos a partir de las nuevas tecnologías es que el **mundo es como lo construye la digitalización**, lo cual es muy distinto a afirmar que lo real es construido socialmente. Esta diferencia entre, percibir como real algo que es fruto de la digitalización y experimentar como real el mundo que construimos "cara a cara"³, es lo que estimula a tratar de delimitar teóricamente el o los ámbitos de o-

peratividad de las imágenes digitales, entre ellos el del arte.

El mundo del 'como si', del simulacro interactivo, de la realidad virtual, ha llevado a los que reflexionan sobre las nuevas tecnologías de la imagen a revisar el pensamiento de filósofos que -de alguna manera- dieron un nuevo modelo de interpretación del hombre, de la realidad, de su conocimiento y de las posibilidades de la verdad en momentos en que se producían grandes cambios económicos, políticos y sociales.

Me refiero a: **Giambattista Vico**, quien -como intelectual al servicio de un noble-, tomó contacto con el pensamiento renacentista en la rica biblioteca de su patrón. Fue profesor de retórica en la universidad de Nápoles cuando las ideas cartesianas se hallaban a la orden del día. Hacia 1725 publicó su gran obra: *Ciencia Nueva*, la cual fue reelaborada profundamente para sus ediciones posteriores en 1730 y en 1744. En su obra se propone llegar a una concepción filosófica de la realidad a través del estudio de la historia humana. Su pensamiento se puede traducir en la siguiente fórmula: *verum ipsum factum*. **«La verdad y lo que yo hago es lo mismo»**. Con esta afirmación deja atrás la confianza en la evidencia como criterio de verdad propio del pensamiento cartesiano. Para Vico sólo podemos conocer el mundo humano porque es realidad hecha por los hombres.

Gottfried Leibniz es otro filósofo que reaparece en las reflexiones actuales **sobre lo posible y lo virtual**. También fue un intelectual designado bibliotecario en Hanover por el duque de Brunswick.

Volvemos la mirada hacia su pensamiento porque, en su obra, la *Monadología*, publicada en 1714, *concibió infinitos mundos po-*

sibles, entre los cuales, el nuestro es el mejor.

Lo que hoy vivenciamos **como accesible**, y por lo tanto capaz de ser **cierto**, desde las nuevas tecnologías es precisamente la **posibilidad** de la **construcción** de mundos posibles. Esta percepción actual es descripta como una realización de las concepciones mencionadas.⁴

A partir de las nuevas tecnologías la imagen sufre una transformación. En consecuencia la **percepción estética** sufre transformaciones. «La imagen, objeto óptico de la mirada, se convierte en **imagerie, praxis operativa de una visibilidad agente**.»⁵

El análisis del producto de las nuevas tecnologías de la imagen, evidencian importantes cambios en:

a) la relación imagen-concepto.

Valiéndose de las nuevas tecnologías de la imagen, la ciencia opera la simulación visual de los objetos físicos o teóricos produciendo un tipo distinto de imagen. Construida a partir de la escritura de un modelo matemático, ella materializa iconológicamente al concepto. El **concepto** -dice Renaud- que tradicionalmente implicaba el saber, al interrelacionarse con la imagen digital le aporta a lo visible una identidad de tipo epistemológica; la nueva imagen -producto de la experimentación numérica, en tanto simulación visual de los objetos físicos o teóricos, le da al concepto la dimensión de una información estética, sensible. Tenemos una **visualización científica**, es decir, la transformación científica de datos en imágenes. En consecuencia, la imagen se convierte hoy en integrante de la producción del saber en el mismo nivel que el concepto.

Lo que experimentamos hoy es

que, el **simulacro interactivo** reemplaza el conjunto de las relaciones con aquello que el hombre consideró como la realidad. Relaciones con la realidad que eran propias de la imagen clásica y del pensamiento sobre la imagen como es la **representación**. Esa representación siempre connotaba algo: «el viejo referente de los semiólogos». Hoy lo real no ha desaparecido, pero es la **apariencia** como realidad la que nos convoca. Como afirma Deleuze, no hemos salido del mundo de la representación; sólo que nos movemos con la **representación de la apariencia como realidad**.

b) transformaciones en la percepción estética y el arte.

Con las nuevas tecnologías de la imagen aparece un nuevo orden de la sensibilidad, del sentido y del goce. La **tecno-estética** desplaza la estética del producto sustituyéndola por una estética de los procedimientos. Interesa más el proceso que el objeto. Su operatividad se expande y desarrolla fuera de los tradicionales espacios del arte: 'su eficacia técnica y su éxito comercial' las convierte en la vedette del campo industrial y el de la comunicación publicitaria y televisiva. A raíz de esta cercanía con lo comercial se generan valoraciones adversas acerca de la imagen informática.

Recordemos que lo nuevo de estas imágenes reside en el cómo se las hace posible. La **imagen-ventana** del Renacimiento, la imagen espectáculo, se producía como resultado del recorte o el encuadre óptico que un sujeto operaba sobre el mundo. La idea del tal procedimiento nos remite a la relación de un pequeño grupo de artistas: Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, y en menor grado, Uccello, con mate-

máticos como Manetti.⁶ Al sistema **objetivo-proyectivo** de la Edad Media en el que las artes se basan en la yuxtaposición de imágenes ideográficas, el Renacimiento le opone una **organización distinta del espacio**, atribuyendo prioridad a las relaciones de los objetos entre sí y codificando su punto de vista. Las experiencias de los artistas evidencian su interés por la aplicación de la aparatología en el arte. Dürero, a comienzos del siglo XVI, describe varias «máquinas de dibujar, en perspectiva. Leonardo da Vinci describe minuciosamente el principio de la Cámara Oscura:—

«Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un pequeño agujero en un lugar muy oscuro, recibid esas imágenes en el interior del lugar sobre un papel blanco situado a alguna distancia del agujero: veréis sobre el papel todos los objetos con sus formas y colores propios. Si las imágenes vienen de un lugar iluminado por el sol, os parecerán, como pintadas sobre el papel, que debe ser delgado y mirado por detrás».⁷

La operación de **recorte óptico** continúa presente en la producción técnica de imágenes tales como la fotografía y la cámara de cine y video.

La **imagen computarizada**, en cambio, produce una **ruptura** en este proceso de producción de imágenes. No se origina en procesos provenientes del orden óptico-analógico sino dentro de la escritura de modelos matemáticos. La imagen -objeto virtual que se origina a partir de la «escritura, génesis, manipulación controlada de imágenes-acontecimientos»- es una **"imagen-acción"**.⁸ Se va construyendo a partir de sí misma.

En lo antropológico, las nuevas tecnologías de la imagen operan

una **transformación cultural global**. El conocimiento, la producción material, la memoria (la historia), la comunicación, el arte, las prácticas todas, nada escapa a la reestructuración, a la modificación, al desplazamiento.

Las transformaciones no son aisladas: generan y acompañan cambios en la percepción, en la sensibilidad estética y en los criterios de valor artístico.

Observemos las propuestas de la **moda tecno** o high tech: las transparencias, los acerados, los tornasoles en la vestimenta, en mobiliarios, en el maquillaje, etc., simulan corporeizar las imágenes digitales; materializarlas a nuestro alrededor.

Sabemos que -en principio- es difícil que estas imágenes numéricas sean consideradas artísticas. Su origen militar, su caracterización de 'simulacro', su falta de 'memoria pictórica' las hace objeto de críticas. Se piensa que lo artístico está excluido de su propia naturaleza. Habría que preguntarse si algo -imagen, concepto u objeto- es artístico por naturaleza o lo es en tanto existe una **intencionalidad artística**.⁹ Pensemos sino en el mingitorio de Marcel Duchamps.

Para Walter Benjamin, la **tecnología** utilizada en los procesos de transmisión cultural gravita en la **determinación de los límites de la sensibilidad** y juega un importante papel en la determinación de la **experiencia estética**. Cuando la percepción del tiempo no era vorágine, el arte se exhibía ante el hombre en los museos, salones, galerías, como un espectáculo, y había cierta complementariedad entre el sujeto contemplador y la obra.

Esa misma relación poseía su tiempo excepcional era el tiempo de la ceremonia: la imagen represen-

tación de la obra -en su magnificencia- reclamaba del sujeto una percepción «profunda». Percepción enmarcada en una sociedad tradicional en la cual gravitan modelos mentales impuestos por la iglesia y el poder político.

Ya avanzada la producción industrial, el arte tratará de mantener su autonomía distanciándose totalmente de la técnica. Esta última corresponderá al mundo de lo material, de lo económico. El arte, en cambio, será el territorio de lo espiritual.

Hoy pareciera plantearse la necesidad de un acercamiento entre el arte y la técnica. En nuestras Facultades de Arte, los alumnos exploran la aventura de integrar en su hacer las imágenes informáticas. Incorporación que no se limita a la imagen terminal sino que es posible comprobar en sus producciones el juego interactivo mismo que las genera.

A su vez, la obra así construida arrastra fuera de la pantalla las peculiaridades de la imagen informática. Se exhibe ante el receptor, espectador o intérprete en su carácter de inacabada exigiéndole su participación para actualizar sus infinitas posibilidades. Renaud dice que «...vivimos el fin de la hegemonía del espectáculo cerrado y estable; la escenografía se subordina a la escenología.» Surgen nuevas relaciones entre el cuerpo, la materialidad y lo **artificial**; el orden de lo representativo analógico, es sustituido por lo **tecno-estético**.

La representación artística es sustituida por la apariencia sensible de lo virtual, de lo inexistente. Se exploran puntos de contacto entre el teatro y los medios digitales: se juega con los espacios virtuales; se construyen espacios poliperceptivos donde no se puede guardar la distancia como en la perspectiva cen-

tral sino que los **espacios se van generando a través de los movimientos del usuario**. Los actores interactúan con objetos virtuales; los titiriteros experimentan con la producción de sujetos-actores virtuales y con el juego escénico con ellos. La herramienta informática se utiliza para crear nuevas coreografías. Las imágenes acústicas se enriquecen y renuevan con la digitalización.

Las nuevas tecnologías constituyen un desafío para el artista. Este se ve obligado a la búsqueda, investigación y creación. Conocer para seleccionar lo que la máquina ofrece o, fragmentar, combinar, reciclar. Con las nuevas tecnologías subordinadas a la **intencionalidad artística** podrá seguir creando «imágenes del hombre» y el mundo, pero ya no sólo -como el imaginario social lo concebía-, sino compartiendo sus intuiciones con ingenieros, informáticos, diseñadores, etc.

La especificidad del artista y del arte jamás se apoyó en sus herramientas. Si ante la **aldea global** fortalecemos el objetivo de que no desaparezca el sentido de la **aldea local**, será la gravitación de la **memoria cultural** quien, en definitiva, impedirá que los artistas terminen convirtiéndose en «ritualistas de la irrelevancia», y que terminemos pensando que todo es imagen y nada es sentido.

Notas

- 1 : Cfr. de ORTEGA Y GASSET, José . (1925) *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1981.
- 2 : DELEUZE- GUATTARI: (1972) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia.*- Editorial Paidós Studio/ básica. Barcelona, España. 1985. p.313.
- 3 : Cfr. de BERGER L. PETER Y LUCKMANN, THOMAS: *La construcción social de la realidad*, Amorrortu editores. Buenos Aires. 1986.
- 4 : Cfr. BOLZ, NORBERT; *Renacimiento Siglo XXI: la unidad de arte, ciencia y tecnología.* en CONTAMINACIONES: Del video al multimedia. Comp. publicada por Oficina de Publicaciones del CBC. Secr. de Extensión Universitaria. UBA.
- 5 : RENAUD, ALAIN: Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes de lo Visible, nuevo imaginario, en *Videoculturas de fin de siglo.* AAVV. editorial Cátedra. Madrid. 1990. p. 12.
- 6 : Cfr. FRANCASTEL, PIERRE: (1965) *La realidad figurativa*, Emecé Editores. Bs.As. 1970. p.176.
- 7 : Citado por GIMPEL, JEAN en (1968) *Contra el Arte y los artistas, o el nacimiento de una religión.* Editorial Gedisa. Barcelona. 1979. pág. 124, Nota al pie nro.: 5
- 8 : Cfr. de RENAUD, A. op.cit. p. 23.
- 9 : Concepto tomado de JIMÉNEZ, JOSÉ: del libro: *Imágenes del hombre*, Editorial Técno, S.A., 1986. El autor desarrolla el concepto en Cap.IV, Punto: La percepción estética, p.136. «En realidad, cuando hablamos de 'percepción estética' nos estamos abriendo ya, aunque sea implícitamente, al universo simbólico de la cultura: un proceso perceptivo se convierte en desencadenante de una experiencia estética cuando intencionalmente lo dirigimos hacia ese objetivo. Pero como **dicha intencionalidad se determina culturalmente e históricamente**, no podríamos hablar de percepción 'estética' atendiendo tan sólo a la dinámica de la mente individual».

Bibliografía

- Bolz; Norbert : *Renacimiento Siglo XXI: la unidad de arte, ciencia y tecnología.* en *Contaminaciones: Del video al multimedia.* Comp. publicada por Oficina de Publicaciones del CBC-Secr. de Extensión Universitaria. UBA.
- Deleuze- Guattari: (1972) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia.*- Editorial Paidós Studio/ básica. Barcelona, España. 1985. p.313.
- Francastel, Pierre: (1965) *La realidad figurativa*, Emecé Editores. Bs.As. 1970. p.176.
- Gimpel, Jean en (1968) *Contra el Arte y los artistas, o el nacimiento de una religión.* Editorial Gedisa. Barcelona. 1979. pág. 124, Nota al pie nro.: 5
- Jiménez, José: del libro: *Imágenes del hombre*, Editorial Técno, S.A., Madrid, España. 1986. p.136.
- Renaud, Alain: *Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes de lo Visible, nuevo imaginario, en Videoculturas de fin de siglo.* AAVV. editorial Cátedra. Madrid. 1990. p. 12.

La cultura en la aldea global

Universalización, regionalismo y nuevas tecnologías

Raúl Osvaldo, Moneta

Decano de la Facultad de Bellas Artes
U.N.L.P.

Rector Organizador del Instituto

Universitario Nacional de Arte I.U.N.A.

Profesor Titular Ordinario de Lenguaje
Visual F.B.A.- U.N.L.P.

Docente Investigador Categorizado 1
U.N.L.P.

El proceso de universalización puede ser considerado como un avance de la humanidad, pero simultáneamente constituye una especie de destrucción sutil, no sólo de las culturas tradicionales, sino del núcleo creativo de las grandes culturas, sobre cuya base interpretamos la vida, el núcleo ético de la humanidad.

2. Uno de los efectos de la masificación de la cultura es lo que actualmente suele llamarse "globalización", un sistema mundial interconectado mediante redes telemáticas. Como paradoja necesaria, contradicción motora para que el funcionamiento del sistema resista de forma flexible y que las grietas internas no lo hagan estallar; nos encontramos con el regionalismo, al que para definirlo de alguna manera podemos llamarlo subjetivización de la cultura global.

3. El alto desarrollo tecnológico (informática, genética, robótica) ha generado un fuerte impacto en un mundo globalizado por sistemas de comunicación que hoy, como nunca antes en la historia, ha condensado los tiempos y los espacios permitiendo una circulación de una densa masa de información en tiempo real. Un nuevo escenario surge con de-

safíos para las diversas naciones y culturas que pugnan por sostener y resignificar sus identidades particulares, a través de sus singularidades históricas y regionales. Desafío que enfrenta una suerte de purificación étnica que arrasa nuestros valores, a partir del protagonismo de los medios de comunicación globalizadores que, muy lejos de establecer nuevos vasos comunicantes entre los pueblos, persisten en una retórica de acumulación de información unidireccional.

Arte, comunicación e informática

Las transformaciones en el marco de la cultura se configuran a través de aspectos diferentes, articulados en una totalidad compleja. En este sentido las nuevas tecnologías juegan un papel doblemente significativo. Por un lado constituyen un nuevo modo de representación cultural que incide, más allá de su rol de herramienta, en el imaginario social, como registro de la percepción y condicionante de los modos de producir y comprender la realidad.

Asimismo, el acceso a estos recursos vehiculiza la producción de conocimiento y la concreción de po-

líticas de gestión y planificación estratégicas, a partir de sus cualidades de registro, acumulación, velocidad, centralización de fuentes diversas, confiabilidad, etc.

Desde esta mirada, la nueva tecnología constituye un modo de representación del mundo y simultáneamente una herramienta de poder.

La presencia en la vida cotidiana de nuevos circuitos comunicacionales y herramientas tecnológicas promueve respuestas antagónicas de similar intensidad: o la adhesión que es depositaria una vez más de la fantasía del progreso basada sólo en el avance científico tecnológico o el rechazo, también frecuente ante lo nuevo, que tiende a desvalorizar sus aportes.

La simple utilización de un video cassette en manos de un niño pequeño, en sus operaciones más elementales (detener la imagen, retrocederla, acelerarla) supone algo más que la adquisición de habilidades operatorias. Implica una modificación estructural del concepto de tiempo que hubiera problematizado a un adulto promedio hace un par de décadas.

Si se entiende la cultura como una tensión entre tradición e innovación, es sin duda un deber de toda política cultural optimizar la aplicación de los recursos tecnológicos para mejorar la calidad de su oferta y recíprocamente preguntarse acerca de la significatividad y las consecuencias de estos cambios.

La capacidad de repetir y reproducir al infinito, la modificación de los conceptos de tiempo y espacio en la vida cotidiana, el acceso a circuitos de comunicación complejos, el impacto de la adquisición de tecnologías de punta en la desocupación y el mercado laboral, la compulsión por construir sistemas de se-

guridad ante el temor a que se borre la memoria, aparecen como metáfora epistemológica de los nuevos modos de organización social que acompañan las transformaciones.

La cultura participa de esta tensión. Es necesario entonces conocer, manejar y desarrollar programas de actualización y capacitación en el empleo de las nuevas tecnologías, en sus múltiples y diversas facetas y aplicaciones. Y paralelamente construir espacios de debate y consenso que permitan comprender su significación y límites.

4. Una posición regionalista deberá estar marcada por una postura de resistencia al proceso de destrucción; que la mayoría de las veces funciona con estrategias sutiles, corrosivas y constantes, que lleva consigo el proceso de universalización. Desgaste de las culturas menos poderosas que pone en peligro de desaparición a la producción de subjetividad: la cultura masificada del consumo básico.

El peligro de uniformidad y repetición no creativa que el concepto de globalización trae consigo, puede ser resistido desde un regionalismo crítico que comunique y produzca subjetividad desde determinado espacio, o para señalarlo de manera más prudente, desde determinada localización: la producción de la diferencia en una situación global. Sabiendo que el horizonte específico de la propia cultura es tan solo eso, un horizonte más, pero es nuestra construcción y la forma particular de mirar al mundo. Ya Goodman había remarcado que tanto la ciencia, el arte y la política (y otras formas culturales) son "modos de hacer mundos".

Hoy la cultura sólo puede mantenerse como una práctica crítica si adopta una posición que se distancie del mito de progreso de la illus-

tración y de un impulso irreal a regresar a las formas del pasado preindustrial.

Preservación de la Identidad Cultural y globalización

Hasta hace relativamente poco tiempo resultaba habitual escuchar predicciones acerca de la configuración de un mundo enfáticamente visual en las comunicaciones como paisaje del fin del discurso guttemberguiano, el fin del libro. Sin embargo Internet ha vuelto a poner en muy primer plano el relato lineal, el relato escrito. Con otras herramientas (electrónicas) está cambiando el soporte que paulatinamente abandona el papel. Sin embargo la estructura del libro, el concepto de libro, de narración, es reflatado y renace de lo que parecían sus estertores.

La infocultura en un mundo interrelacionado por redes con un altísimo grado de interactividad en la información y comunicación desarrollada, plantea interrogantes. ¿Cómo afectará al individuo en la medida que se masifique este tipo de tecnocultura? Esa acción sobre el individuo ¿qué cambios generará en las conductas sociales?. Pautas históricamente validadas como la idea de Nación, soberanía, sufrirán cambios, indudablemente, en una cultura globalizada. La relación globalización-regionalismos sugiere por el momento más preguntas que respuestas.

Por otro lado la gran cantidad de acumulación y almacenaje de la información, y por tanto de la memoria, implica una recuperación del patrimonio cultural e histórico. El problema está en que una cultura hipertextual, con un interrelacionamiento en el texto, no ya en forma

lineal, sino de una tridimensionalidad de acceso a la información, genera un relacionamiento espacial con esa información de una manera muy diferente y novedosa cuyo abordaje científico se encuentra en un Estado preliminar. La tecnología avanza como una resonancia de la modernidad, a una velocidad mayor que la capacidad del conjunto social para comprenderla. Mientras el individuo accede a lo global resigna cierta referencia de su punto regional y local. Cobra importancia desde una política cultural la recuperación y conservación de lo cotidiano, de lo que tiene un inmediato acceso y opone al universal abstracto un universal situado: la identidad histórica, la consolidación de los tejidos sociales, el contacto directo entre sujetos, la afectividad, el lenguaje propio, la interpretación como competencia para comprender el mundo desde un lugar. Respuestas posibles frente a la brutal hiperproducción de valores culturales transnacionales, globalizados, cuyo signo es que, ante un mismo esfuerzo la realización de manufactura de una imagen comunicacional, se obtenga la mayor cantidad de usuarios, clientes o compradores posibles. El mercado reemplazando al Estado.

De todos modos, las grandes corporaciones de producción de mensajes están obligadas a dejar grandes áreas temáticas de lado para abarcar el mayor grado de universalización en su producción. En este descarte se producen fisuras en las que se pueden fortalecer productoras pequeñas y locales, con el apoyo de profesionales que respondan a un nuevo perfil, formados en los conocimientos multimediales. Las Instituciones Culturales y Educativas son parte sustancial de este desafío.

La aparente democratización

de acceso a los medios de comunicación y a las fuentes de información, se esteriliza cuando es sólo accesible a ciertos sectores que tienen la capacidad de ingresar, dejando marginados de estas tecnologías a un alto grado de la población.

Algunos autores plantean enfáticamente la pérdida del aura de la obra de arte ante su reproducción masiva. Y asocian a los medios como protagonistas de la degradación de la obra de arte. Es momento de preguntarse si esta reproductividad técnica acaso no es generadora de nuevas formas de arte.

En gran medida las realizaciones "artísticas" en los nuevos medios son producidas actualmente por operadores técnicos con una formación asistemática, atomizada y autodidacta. Cabría preguntarse por tanto si son los Medios en sí mismos, o quién produce en ellos, los verdaderos ejecutores de las modificaciones y transcripciones del arte en sus formas más tradicionales. O si en todo caso, es la ausencia de especialistas lo que ha permitido embestir sobre este vacío.

Esta generación de espacios, para las modalidades que se están manifestando en un incipiente arte virtual, será posible rescatando códigos tradicionales enhebrados en los nuevos lenguajes de expresión. Y paralelamente inventando su propia comunidad virtual. Valiéndose para ello de la escritura, las representaciones visuales y nuevas formas de producir música e imágenes.

5. Cultura y Juventud

En este escenario es necesaria una dirigencia consciente capaz de facilitarle novedosos espacios sociales para construir nuevos modos organizativos propios, lejos de los espacios cautivos y caducos.

Espacios que les permitan generar proyectos culturales colectivos procreadores de las utopías que toda nación necesita.

Por ejemplo, hoy nos encontramos frente a una juventud que está deseosa de confrontar ideas y que da la espalda a las viejas dirigencias, responsabilizándolas de haber sustituido la sana confrontación "por la negociación"; una juventud que ante la ausencia de espacios propios corre el riesgo de caer en el escepticismo del "todo está bien" que no significa otra cosa que el refugio en un individualismo que se desentiende de la palabra solidaridad.

Uno de sus aspectos centrales consiste en promover la formación de sujetos críticos capaces de seleccionar, procesar y otorgarle sentido al desborde de información circulante, reduciendo la infinitud de caminos posibles a las variables sustantivas capaces de generar vías de profundización y desarrollos comprensivos complejos.

Felix Guattari remarcaba en su libro «Las Tres Ecologías» que así como había una ecología del medio ambiente, lo tendría que haber de la subjetividad y las relaciones humanas. Si consideramos al sujeto y a su subjetividad como algo en constante creación, sujetos en proceso, la alienación al discurso del Otro puede ser algo peligrosísimo; la alienación como proceso terminal que en un montaje irreversible transporta al sujeto hacia la disolución. Más aún si aquel Otro sólo es capaz de producir discursos de poder unidireccionales como lo son las pantallas telemáticas y la globalización, más allá de la semblanza de participación que no es otra cosa que simulacros destinados al consumo de nuevos productos: vendedores sonrientes, semi dioses del marketing, armados de speeches desti-

nados a generar la angustiosa demanda de los potenciales clientes, como lo es la finisecular fantasía de no existir si no se está conectado a la infinita red telemática. Slogan publicitario, argumento de venta. El marketing destruyendo al pensamiento y la subjetividad. Consumir no es crear. Es en la producción, en la creación, que el sujeto aparece, no navegando en lo programado o clickeando en el site de Star Trek. De manera opuesta, comprometidos

esencialmente con el proceso creativo, proponemos una herramienta para debilitar las duras defensas que obstruyen el proceso de subjetivación y la relación entre el individuo, sus grupos de pertenencia y la sociedad; desde una posición que revalorice una producción cultural federal que priorice los rasgos regionales, pero teniendo en cuenta la necesidad de tener que circular en los espacios virtuales de la globalización.

Grabado: un vacío disciplinar

Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes U.N.L.P.

Profesor Titular

Prof. Julio Alberto Leonelo Muñeza

Profesor Adjunto

Prof. Horacio Beccaria

Profesor Adjunto

Prof. Rodolfo Agüero

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Cristina Arraga

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Mario Bolchinsky

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Graciela Grillo

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Consuelo Zori

Ayudante de Primera

Prof. Diego Garay

Orígenes y función

El grabado nace como un procedimiento para estampar imágenes susceptibles de repetirse exactamente durante la vida útil de la matriz. Aunque registra antecedentes más antiguos, es en el Renacimiento que comienza el desarrollo de la estampación de imágenes, precediendo a la invención de la imprenta con tipos móviles de mediados del siglo XV. Los procedimientos de impresión de imágenes y diagramas constituyeron una de las herramientas más importantes y poderosas de la expansión del pensamiento y la vida modernos. Desde el punto de vista funcional contribuyeron a la circulación de información transmitida por declaraciones visuales repetibles, acompañando de esta manera el notable quiebre cultural que implicó el paso de un conocimiento fáctico de la realidad, a un conocimiento mediado de la misma. Tecnológicamente esto fue posible cuando la edad media produjo la prensa de cilindros, la de platina, y el molde para

vaciar tipos; herramientas básicas de los tiempos modernos y antecesoras de las tecnologías actuales.

En el siglo XV, en cuanto a la producción de imágenes, se inició la preocupación euro-occidental por la verosimilitud y el ilusionismo referencial más perfecto. Los impresos, la formulación de la perspectiva y el auge de las ciencias descriptivas y de las matemáticas dan cuenta de esto. En general se vincula el origen de las técnicas tradicionales de Grabado con oficios de la época, iniciándose la práctica de xilografías *en talleres de pintores y tallistas*; los grabados a buril, *en los talleres de orfebres y plateros*; y los aguafuertes *en los talleres de armeros*.

El auge de la xilografía

Las más antiguas que se conocen y más primitivas se obtuvieron por frotación sobre el bloque de madera tallada, no por prensado. Eran de hoja suelta para pegarlos en cajas u otros objetos decorativos; tam-

bién en naipes, pero la mayoría presentan temas religiosos. El tema, su finalidad y el grupo social al cual ha sido dirigido, siempre se vinculó con el procedimiento usado en su producción. Estas xilografías sueltas estaban destinadas al consumo popular.

Antes de que finalizara el siglo XV apareció en estos impresos la huella de la manufactura, es decir que estampas piadosas, por ejemplo presentan los santos cabezas cambiables y atributos impresos con bloques acoplados. De este modo vemos diferentes personajes con cuerpos, ropas, fondos y accesorios idénticos todos impresos con el mismo bloque. Su función no era informativa, sino despertar emociones de carácter religioso. Actualmente se puede encontrar cierto paralismo, entre los impresos antes mencionados y las "estampitas" que ofrecen los chicos de calle o los diarios y revistas para el consumo popular, en cuanto a la calidad de impresión. Las xilografías de los siglos XV y XVI eran "tallas facsímiles" es decir, que tallistas y xilógrafos hundían los espacios en blanco entre líneas del dibujo, trazado en el taco de madera **directamente por el artista.**

A mediados del siglo XVI, la xilografía alcanzó el límite de minuciosidad de ejecución, límite que no podía superarse sin un cambio en las técnicas de fabricación de papel y del entintado de las matrices. Es así, que en la primera mitad del siglo XVI, aumentó lo que Ivins llama presión informativa de la ilustración xilográfica. Es decir que en busca de una información más detallada se producía un exceso de líneas por unidad de superficie planteando las dificultades antes mencionadas. Es por esto, que en la primera década del siglo XVII había terminado el reinado de la xilografía, y con ella des-

aparecía, en el oficio especializado el grabado original, es decir la representación gráfica **de primera mano.**

La xilografía ilustrativa había sido eliminada de casi todos los libros "serios y elegantes". El desplazamiento de los tacos de madera por las planchas de metal, como posteriores innovaciones tecnológicas, respondió siempre a la conquista de mayor eficacia en la impresión. Estas diferencias de calidad también se correspondían con el grupo social al que se dirigían, como ya se dijo antes.

El oficio especializado (siglo XVI)

En este siglo nació la edición de estampas como oficio especializado, es decir un desarrollo comercial que produjo la división del trabajo en diferentes funciones que antes realizaba una sola persona: ahora, el pintor pintaba; el dibujante, que trabajaba para el grabador, copiaba en blanco y negro la pintura; luego el grabador trasladaba a la plancha estos dibujos. En consecuencia los grabados resultantes, no eran sólo copia de copia, sino traducciones de traducciones. Esto implicó, respecto al lenguaje gráfico el desarrollo de una sintaxis lineal. Esto era un sistema para dibujar por medio de líneas que pudiera ser grabado en el metal, ya que el grabador tenía que convertir en grabados, los diversos tipos de dibujos que llegaban a sus manos. Así comenzaba la creación de diferentes sistemas lineales estandarizados e interpretativos a los que Ivins denomina **red de racionalidad.** Estos talleres gráficos, se denominaban "casas" impresoras y cada una tenía un dueño o empresario cuyo nombre aparecía como firma de la obra acabada. Cada "casa" desarrollaba un estilo y cali-

dad que le daban nombre y reputación. Los grabadores vinculados a editores concretos, tenían escasa inclinación por lo artístico, lo que se pretendía de ellos era una producción regular y sistemática, al por mayor de artículos estandarizados. Estas "casas" fueron las que constituyeron el antecedente y la espina dorsal de la imprenta. Destacándose sobre la masa de trabajadores en el oficio se alzaban algunos virtuosos cuyos nombres y realizaciones fueron famosos mientras el mundo tuvo que depender de los grabados para informarse de la forma de las cosas que no podía ver personalmente. Gran parte de la historia de las estampas está consagrada tanto a obras originales como reproductivas. Las imágenes a realizar o copiar se elegían generalmente, por su capacidad de convertirse en vehículos para el lucimiento del realizador. Y así surgen especialistas en representar diferentes tipos de texturas y objetos.

La consecuencia de estas tramas racionalizadas, tanto para la visión como para la manifestación visual fue lo que Ivins llama "una tiranía que antes de su derrocamiento había sometido a grandes regiones del mundo a un sentido visual común y cegador". Aquí por primera vez aparece uno de los aspectos de la reproductibilidad técnica, es decir, que un código visual impuesto por el sistema reproductor, es lo que demanda el ojo del consumidor por verosímil; ocultando los rasgos constitutivos del original apreciados en el conocimiento fáctico.

En cuanto al oficio especializado, los impresos fechados antes del 1460 son escasos y de características tan diversas que no forman una serie integrada. Se sabe de la producción de libros-bloque hacia 1430, aunque el primero fechado es de

1470. Consistían en un solo taco de madera en el que un error obligaba a raspar la página entera y esta servía para un solo libro.

El libro-bloque parece haber muerto hacia 1480 relegado por el método de combinar ilustraciones grabadas en madera con tipos móviles. Una curiosidad de este sistema era que los mismos bloques se utilizaban más de una vez, sin que los compradores objetaran que una misma vista representara a ciudades diferentes. El primer libro ilustrado italiano apareció en 1467, le siguió una gran producción en Florencia y Venecia de excelente calidad. Aparecen en este siglo junto a los libros de carácter religioso, las primeras enciclopedias ilustradas de botánica, astronomía, y los ya mencionados libros de viajeros.

Durante la última década del siglo, aparecen en Florencia los primeros panfletos políticos dirigidos al pueblo y sus xilografías constituían el primer cuerpo de caricaturas políticas impresas.

Analizando el campo desde el punto de vista artístico, en estos dos siglos de gestación y afirmación del oficio, se destacan entre gran cantidad de grabadores interpretativos: Martín Schongauer, Andrea Pollaiuolo, Andrea Mantegna y sobre todo Albert Dürero. Es sin duda el artista más importante de este período por la gran cantidad de obra grabada, heredando los avances técnicos obtenidos en Alemania. Nace en 1471, hijo de orfebre, tomando contacto con el Renacimiento italiano en 1494.

En 1498 imprimió el Apocalipsis, se trata del primer libro editado totalmente por un artista bajo su exclusiva responsabilidad y con un nuevo modelo bibliográfico en donde texto e imagen ya no compartían la misma página. Esta obra está con-

siderada una de las más importantes. Se dedicó a la teoría, relacionándose con humanistas, músicos y expertos, en el 1500 gozaba ya de fama y fortuna y manifestaba vocación por el racionalismo y el cientificismo propio de la época. Estudió las proporciones, inventó máquinas de dibujar en perspectiva, mostró en sus dibujos y grabados un marcado interés por representar diferentes calidades de superficie en pos de mayor verosimilitud en sus imágenes.

Dibujaba y grababa las planchas estableciendo sus propios procedimientos hasta entrenar a sus operarios. Es quizá el único artista que destacándose en las artes gráficas realizó algunas pinturas para sofocar las críticas que le prodigaban desde las "artes mayores". Dürero comenzó a imprimir sugiriendo efectos tonales intermedios, obteniendo gradientes de carácter claroscuro. Volviendo al oficio especializado, en el siglo XVII la producción de estampas era un negocio que desarrollaron con éxito financiero: Rubens, Callot y Bosse. Rubens vio rápidamente las ventajas de reproducir sus pinturas en grandes tiradas de grabados. Organizó una escuela y un grupo de grabadores que trabajaban a sueldo para él, y a diferencia de Dürero no trabajaba directamente sobre las planchas. Elaboró una red lineal admirable para reproducirse con sus características distintivas, una vez grabados, todos los productos se parecían. La influencia internacional de Rubens se ejerció a través de estas estampas.

Los siglos XVII y XVIII se definen por haber alcanzado el punto más alto de la técnica sistematizada con carácter capitalista, es decir de trabajar la plancha de metal de manera que se pudiera obtener una gran

cantidad de ejemplares, antes de su deterioro. Hubo artistas de la época que se dedicaron al grabado sin preocuparse por su sistematización, tal el caso de Rembrandt, pintor y aguafortista, que a diferencia de Rubens muestra en su evolución el esfuerzo por conseguir expresividad, no utilizó en ningún momento un esquema estandarizado de líneas. Todos sus trabajos eran autobiográficos y personales, usó métodos combinados, fue un trabajador "impuro" y no ofreció recetas claras para el uso de otros y sus mejores obras no se ajustaban a las doctrinas dominantes. Agrega Ivins: «recordamos numerosas estampas de la tradición de Rembrandt y Seghers (un grabador por puro placer personal, sin intereses comerciales -murió en un asilo-), hemos olvidado casi todas las de Rubens, Callot y Bosse». En estos casos el grabado era tomado como un medio más de expresión.

A fin del siglo XVIII aparece la serie de grabados de Goya «Los Caprichos». Se las considera las primeras obras de arte originales y vigorosas que se hicieron en aguafuerte. Casi simultáneamente a la aparición de la litografía, puede decirse que finalizaba el reinado del grabado de interpretación. El desarrollo de la litografía, en Baviera por A. Senefelder, tuvo consecuencias notables porque ahora sólo se necesitaba al impresor ya que el artista dibujaba directamente sobre la piedra, liberado de las redes lineales del grabado de interpretación sobre metal.

La Revolución Industrial

El siglo XIX empleó procedimientos antiguos e inventó nuevos al calor de la revolución industrial. El

número de imágenes impresas entre 1800 y 1901 fue superior al número total de impresos hasta antes de 1800. A fin de siglo la estampación de imágenes se había convertido en algo corriente en libros, revistas y periódicos destinados a todas las clases sociales.

A comienzos del XIX, se dan en el marco de la revolución industrial una secuencia de innovaciones: la técnica del buril sobre madera, la litografía, nuevas prensas por energía a vapor, que exigían un cambio en la manera de entintar. En 1817 salieron al mercado los rodillos, que desplazaron a los tampones de entintado usados desde el siglo XV. El descubrimiento más importante fue la fotografía y los procesos fotomecánicos de impresión. Hacia 1860, un xilógrafo llamado Bolton, sensibilizó la superficie de un taco de madera sobre el que colocó una fotografía positivada, utilizándola como dibujo. Primer paso hacia la sustitución del dibujo en la ilustración de libros informativos. Cuando la gente se habituó a absorber su información visual de las imágenes fotográficas, creía ver con sus propios ojos y adoptó la imagen fotográfica como norma de veracidad representativa. Es interesante destacar como fue el traspaso de un código visual instalado, a otro nuevo. Cuando la fotografía comenzó a registrar lo que el ojo nunca había visto, como por ejemplo, las distintas posiciones del andar, se tuvo que recurrir a la traducción de la fotografía al entramado lineal del grabado, única forma de dar verosimilitud a esas posiciones "extravagantes". La fotografía cambió por completo la visión y su registro en forma definitiva. Es aquí donde el grabado comenzó a liberarse de su función reproductiva. Antes Rembrandt y su esfuerzo en pos de mayor expresividad, como

también el auge del Romanticismo, contribuyeron a generar lentamente en el grabado un espacio de expresión artística. Hasta aquí en términos de circulación, las viejas tradiciones se mantuvieron cierto tiempo por snobismo, pero iniciaron su decadencia hacia fines de siglo.

Hoy en día el grabado de interpretación a buril, la mezzotinta y el aguafuerte han dejado de existir a efectos prácticos. Sostiene Ivins que en la actividad artística mantienen también *una precaria existencia*, ya que son medios que se eligen por el lucimiento y la habilidad en destrezas técnicas consagradas. Desde el punto de vista artístico los grabados en madera más notables del siglo XIX, fueron de Daumier. Pero es con la aparición de la litografía que se afianza un campo propio; la practicaban en Francia (1825): Ingres, Gericault y Delacroix. Y Goya desde su retiro en Francia produce la famosa serie de las cuatro grandes litografías taurinas.

Litografía. Legitimación artística

Aquí comenzaba la declaración de independencia de la técnica reproductora como medio expresivo. En 1828 Delacroix ilustró con litografías el Fausto de Goethe. París se llenó de practicantes de la nueva técnica, como: Prudhon, Ingres, Decamps, Lautrec Gericault, Delacroix, Daumier, Millet, Corot, Manet, Degas, Cezanne, Pissarro, Renoir, Gauguin, Redón. No hubo otro medio gráfico que haya congregado a más artistas que la litografía en Francia entre 1825 y 1901. Esto debido a la ventaja de que el dibujo y el impreso eran idénticos y sin intermediarios. No requería red lineal y podía ser de carácter bocetado y suelto o muy elaborado. Su resplan-

dor final tuvo lugar en la última década del siglo XIX, cuando Lautrec la utilizó como medio de producción para carteles publicitarios de gran tamaño. Toda esta actividad también contribuyó a conformar la idea del grabado como un "dibujo impreso" con la que todavía se lo suele definir, confirmando al mismo tiempo su producción como la expansión creativa de artistas que desarrollan su obra más importante en otros campos artísticos. Dejando, de este modo, *afuera de la disciplina* los criterios de legitimación artística y relegando la reflexión sobre su especificidad. Los partidarios de las antiguas técnicas tradicionales al perder la batalla por la supremacía, implantaron una idea que influyó e influye sobre críticos y público en general: esta es, que los antiguos procedimientos son *intrínsecamente más artísticos* que los nuevos. También se afianzó la idea de que existía una jerarquía artística de los medios gráficos. El escalón más bajo estaba ocupado por la fotografía y los medios expresivos que llevaban delante el sustantivo "proceso" (actualmente los procesos fotográficos y fotomecánicos no se incluyen en salones y concursos de la especialidad). Paradójicamente el mayor hito de la historia de los impresos fue el descubrimiento de la fotografía y los procesos fotomecánicos de impresión, porque han cambiado totalmente no sólo la visión, sino el registro de sus observaciones, el gusto y los criterios de apreciación de los impresos anteriores. La fotografía es un tipo de impresión imposible de conseguir antes del siglo XIX, porque no se basa en técnicas manuales y materiales conocidos sino en aportes recientes del campo de la física y la química, y pone por primera vez por debajo del umbral visual, los rasgos de ejecución del

medio reproductor. Por todo lo expuesto hasta aquí, el grabado desde el punto de vista de su función: la reproductibilidad (que le dio origen) se continúa históricamente en lo que hoy es la industria gráfica, en tanto desarrollo tecnológico de aquel oficio nacido en siglo XV.

En este sentido el grabado tradicional pre-fotográfico y pre-industrial, como forma de multiplicar una imagen ha muerto.

El quiebre fotográfico

Como expresamos anteriormente, la continua búsqueda de verosimilitud objetiva y de eficacia reproductiva permitió la irrupción de la fotografía y los procedimientos fotomecánicos primero y fotoeléctricos y electrónicos después. Esto causó en las producciones visuales la distinción de campos específicos, provocando profundas revisiones y cuestionamientos que hasta ese momento no se habían dado, pues no se diferenciaban las funciones informativas de las estéticas en el proceso de realización de una imagen. En el campo de las bellas artes, la pintura despojada de su función representativa, se sumerge en 150 años de autoreflexión.

El grabado despojado de su función reproductiva, en general se detuvo en el siglo XIX, decretando la artísticidad de los procedimientos manuales, anclado en un criterio tributario de la idea de "artista genial", y cerrándose sin reflexión. Se encuentra, tratando de sostener un lugar entre las artes que se asienta en su poder reproductor, que ya pocos le piden y en la "rareza de sus procedimientos".

Es por todo esto que creemos en la necesidad de redefinir la disciplina y reflexionar sobre lo que le es específico, abriendo técnicamente el

campo a nuevos procedimientos de impresión; y distinguiendo sus particularidades discursivas y conceptuales.

En este sentido a fines del siglo pasado, el impacto que produjo la irrupción de la estampa japonesa en Europa, por medio de los viajantes de comercio, influyó en el cambio del lenguaje gráfico, utilizado en los ya mencionados carteles publicitarios y en algunos casos hasta en la pintura, utilizando plenos planos y la línea de manera más protagónica y no tan descriptiva. Ya en el siglo XX, el comic y el Pop Art exponen deliberadamente los rasgos de ejecución de la tecnología gráfica, que con los medios actuales se convierte en una forma particular del discurso visual. Con modos de plasmarse singulares, que surgen de un operar, también particular que es la acción indirecta de imprimir.

Aportes conceptuales y metodológicos

Este operar gráficamente, constituye un tipo de conocimiento manual, mental y sensible diferente al de otras disciplinas e igualmente necesario, en tanto nos referimos a la formación de realizadores. Respecto de la posibilidad que brinda el grabado de multiejemplaridad, a riesgo de ser repetitivos debemos decir que es una cualidad propia de la disciplina, pero ya no la define. Producir una edición o una "tirada" debe estar vinculado a la necesidad discursiva y/o de circulación y consumo de los productos visuales. Actualmente interactúan tanto la fotografía como otros procedimientos gráficos en la construcción de la obra contemporánea. Se pueden imprimir imágenes utilizando procedimientos manuales, mecánicos, químicos, fotoquímicos, fotomecánicos y elec-

trónicos. En razón de esta diversidad, para comprender y abarcar la totalidad de sus técnicas, es que las agrupamos según el lugar de la matriz donde se deposita la tinta al imprimir.

Así es que contamos con **cuatro grandes sistemas: sistema de impresión por entintado en relieve, en hueco, en superficie y por estarcido**. Esto nos permite abarcar tanto a las técnicas tradicionales como a las actuales y definir la obra por sus rasgos impresos y no por cómo se realizó la matriz. Como también, no cristalizar al grabado en una suma compleja de recetas técnicas, y conectarlo directamente con los impresos que hoy pueblan nuestra vida cotidiana.

Respecto a lo pedagógico, que ya mencionamos anteriormente, sabemos que la Cátedra es un lugar de legitimación de categorías (obsoletas o actualizadas) que se transmiten y circulan. En este sentido consideramos, en primer lugar que **el grabado es un modo particular del discurso visual, con sus redes de conocimiento propios y necesarios, como también extensivos a otras áreas**.

Y en segundo lugar que la obra es el resultado de un proceso, en tanto búsqueda y producción de sentido y que para ello se busca la resolución técnica más adecuada, es decir la técnica como un medio y no como un fin en sí mismo.

Para concluir provisionalmente, como vimos más arriba la reproductibilidad técnica atraviesa al grabado y a los impresos. A más de 60 años del ensayo de W. Benjamin y ante el borramiento de las fronteras entre disciplinas, debemos repensar nuestras categorías conceptuales sin lamentarnos por el original que nunca tuvimos, o una reproductibi-

lidad que ya no alcanza para justificarnos.

Este vacío en el que nos movemos, tan adecuado por otra parte, como característica epocal; es el lugar de instalación tal vez más fecundo de un campo que siempre estuvo tensionado entre lo uno y lo múltiple, o dicho de otra manera situado entre lo expresivo y lo comunicacional.

Bibliografía

Esteve Botey, Francisco: «Historia del Grabado» Barcelona Ed.Labor. 1935

Eco, Umberto: «Apocalípticos e Integrados» Barcelona Ed. Lumen Tusquets. 1997

*Ivins jrs, Williams: «Imagen Impresa y conocimiento (Análisis de la imagen prefotográfica)»
Barcelona Ed.Gustavo Gilli, 1975.*

Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata

Prof. Enrique F. González De Nava

Cátedra de Escultura

Equipo interdisciplinario de investigación sobre: "Técnicas y Normas para la preservación, la restauración y el emplazamiento de esculturas y monumentos escultóricos".

Escultura en el espacio público

La escultura en espacios públicos forma parte del ambiente público con un conjunto de funciones y un valor empírico y simbólico que rara vez nos detenemos a considerar. El arte en general forma parte del proceso de creación de un ambiente específicamente humano y la presencia de escultura en las áreas del ambiente que son comunes a todos influye en la conducta social no sólo de manera sutil e inconsciente, sino también de manera inmediata cuando su emplazamiento forma parte de una estrategia urbana; es decir, cuando hay una cuidadosa elección de los sitios y de las esculturas, no sólo en función de su significación iconográfica, sino también en función del diseño del ambiente en sus aspectos visuales, plásticos y espacio-temporales (estadias y circulaciones), que son factores que hacen a la significación global de un emplazamiento.

Es posible y deseable detener-

se a considerar una pieza de escultura pública o urbana aisladamente, como "obra de arte". Es pública, sin embargo, porque forma parte de un ambiente de uso público: edificio, jardín, parque, paseo, plaza, avenida, acceso, borde de ruta, cruce, distribuidor, etc. Es *forma plástica, imagen y símbolo*, como toda escultura, pero también es *hito* referencial y *señal* en la conformación de un ambiente humano. Estas funciones, para que la obra cumpla con su rol de escultura pública, deberían conciliarse: el trabajo del escultor debería aspirar a constituirse en un "referente" físico y simbólico para la conducta social y no en una interferencia y, por consiguiente, funcionar como *signo*, fuerte o débil según la circunstancia, para orientar, reforzar o crear, reacciones y comportamientos colectivos; como *objeto* debería crear una atracción que no sea distracción y como *imagen y símbolo* comunicar una congruencia o coherencia con el contexto urbano o paisajístico donde está emplazada. En cualquier instancia forma parte

de la compleja trama psíco-física y espacio-temporal de la ciudad, constituyéndose de hecho en un aporte a la orientación dentro de la trama y una presencia que hace a la calidad y a la imagen de una ciudad y sus extensiones.

Precisamente, tanto en lo que hace a su configuración como a la renovación de su aspecto o imagen, muchas ciudades del mundo han emprendido - o continuado - la tarea de integrar nuevas generaciones de escultura en sus espacios públicos, es decir, de escultura contemporánea; sin descuidar por ello el patrimonio de esculturas ya existentes, por cuanto la totalidad de un patrimonio escultórico constituye - en aquellas ciudades que lo poseen - un registro acumulativo de su historia, un testimonio de sus cambios y sus constancias, pero también de su imaginario, de sus fantasías y aspiraciones y, en primera instancia, de su *sensibilidad*.

Por su parte, las ciudades son lugares de concentración, pero también de afluencia y de tránsito - verdaderas encrucijadas - y trascienden los límites de su territorio extendiendo su influencia y proyectando su imagen más allá de sus límites geográficos e históricos. En este sentido, el patrimonio escultórico de una ciudad forma parte tanto de la vida cotidiana de sus habitantes, como de la oferta cultural que la ciudad exhibe ante los residentes circunstanciales: los viajeros, los turistas, los estudiosos.

La presencia de escultura puede, entonces, realzar el ambiente común por sus cualidades y su adecuación a un sitio y enriquecerlo por la originalidad de su aporte o, por el contrario, empobrecerlo o degradarlo, por su falta de calidad, lo inadecuado de su emplazamiento o el carácter convencional o estereotipado

de su propuesta.

Estas últimas afirmaciones nos conducen a un terreno librado a la opinión, pero se hace necesario en el presente contexto - tanto desde un punto de vista escultórico como ambiental - dejar el tema sentado. El criterio a ejercer en estas cuestiones debería tener en cuenta por partes iguales a la escultura y al ambiente, es decir, a la particular imbricación dinámica que se produce en un sitio entre sociedad, naturaleza y cultura y exige, por consiguiente, un tipo de pensamiento transdisciplinario.

Escultura en el Espacio Público de la ciudad de La Plata

El patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata, constituido por obras heredadas de la fase fundacional y muchas otras que se han ido agregando con el devenir histórico, es extenso y heterogéneo. Desde cualquier punto de vista que se lo considere, conservador o renovador, específicamente escultórico o ambiental (ninguno de los cuales es necesariamente contradictorio con el otro), es evidente para cualquier observador - calificado o neófito - que la presencia de escultura y de monumentos escultóricos en la ciudad, tanto en edificios públicos como en espacios abiertos, tiene bastante incidencia en la trama ambiental.

Considerando la totalidad del parque escultórico, las esculturas que, en conjunto con los edificios, los jardines, plazas, parques y paseos formaban parte de la estructura urbana fundacional tienen una presencia ponderable, aún teniendo en cuenta el alto grado de deterioro que muchas de ellas exhiben, especialmente las emplazadas en el Paseo

del Bosque y en general las que están al alcance de la mano.

Originariamente, las esculturas obedecían a una estrategia de emplazamientos con funciones tales como *complemento plástico - ornamental* (de carácter figurativo y contenido alegórico o emblemático), en edificios, entornos de edificios y espacios abiertos, *hito y señalamiento* urbanístico y *caracterización* de sitios; funciones no del todo separables porque, en algunos casos, se implican mutuamente. En la actualidad, salvo las esculturas ubicadas en edificios, poco es lo que perdura de los emplazamientos originales de escultura en espacios exteriores, y difícilmente podría haber sido de otro modo teniendo en cuenta las transformaciones a las que ha sido sometida la ciudad originaria. Basta pensar, en este sentido, en la invasión de la arquitectura comercial y de los edificios torre, contradictorios con los objetivos del trazado original de la ciudad y en las brutales amputaciones que ha sufrido el Paseo del Bosque, el principal y más extraordinario jardín de La Plata, manifestaciones todas de una historia social y económica y de una dinámica social, incompatibles con las aspiraciones utópicas de aquella ciudad fundada por Dardo Rocha hace poco más de cien años.

En todos los ciclos culturales históricos, salvo excepciones notables tales como el Bizantino, el Islámico y el ciclo (no agotado aún) del Racionalismo Moderno en arquitectura, la escultura guardó estrechas relaciones con la arquitectura del período, que actuaba como marco y a la que complementaba. Los edificios, la urbanización y el paisajismo fundacionales de La Plata, predominantemente neoclásicos, implicaban en su origen un conjunto de esculturas que armonizaban con ellos por

su lenguaje figurativo, su contenido humanista y su carácter nobiliario. La arquitectura y el urbanismo típicos del actual proceso socio-cultural, que invaden y transforman la ciudad no contemplan, salvo excepción, ninguna clase de escultura como complemento obligado de su función de organizadores del espacio o de su mensaje como imagen tectónica o plástica.

Este conflicto entre el origen "utópico" de la ciudad y su historia "pragmática", ha alcanzado tal grado de virulencia que ha generado una saludable reacción en torno a la importancia de la preservación de las obras y de los sitios "históricos" consagrados, por muy diversos motivos, por la memoria y la estima colectiva - como contrapeso necesario ante tanta y tan incontrolable transformación del ambiente, transformación o "modernización" que acarrea un eclipse y una degradación del patrimonio heredado por una comunidad.

No se trata, en ningún caso, de una actitud fundada en la sobrevaloración del pasado, sino en la conveniencia de reintegrar los valores del pasado a la vida presente, con el fin de promover el arraigo, la integridad y la autoestima de la comunidad y la trascendencia de la ciudad como lugar y como imagen.

Es necesario agregar que esta actitud y las acciones que promueve, no constituyen un caso aislado sino que forman parte de un vasto movimiento mundial, orientado hacia la recuperación y reutilización de los monumentos y sitios históricos y a la preservación y la recreación del espacio público. La preservación de la escultura patrimonial o "histórica", y el emplazamiento de esculturas de concepción actual o "contemporánea" es - en muchas ciudades del mundo - una actividad muy valorada

en la conformación cualitativa del espacio público, donde la escultura considerada como aquellos "puntos" o "signos" de máxima sensibilidad en el hábitat construido.

"Los Púgiles" de Plaza San Martín: presentación del caso

Los Púgiles, conocido popularmente como "Los Gladiadores", es un conjunto formado por dos figuras separadas aunque relacionadas temática y morfológicamente. Talladas en mármol, miden aproximadamente dos metros de altura y fueron concebidas y completadas en 1802 por el célebre escultor italiano Antonio Canova (1757-1822). Representan a dos luchadores de la antigua Grecia, Creugas y Damoxeno en un trance histórico según relato de Pausanias, que sirve de pretexto para un ejercicio de idealización de la figura masculina en el estilo neoclásico de Canova, quien cultivaba una permanente referencia a los cánones estéticos de la antigüedad grecorromana. En la versión de Canova y tal como figura en el pie de las esculturas, los nombres griegos se han transformado respectivamente en Gheugante y Damoseno.

Las figuras originales están custodiadas y expuestas en las Colecciones Vaticanas; las que obran en el patrimonio de La Plata son copias de buena calidad aunque marcan una diferencia significativa: en lugar del sexo, Los púgiles exhiben una hoja de parra. Las tallas originales fueron realizadas, por lo que logramos inferir, para ser ubicadas en espacios interiores; la copias que poseemos, en cambio, fueron compradas para ser emplazadas en un jardín público por argentinos de la generación del ochenta...

Precisamente, su permanente

presencia en la plaza San Martín, las mantuvo expuestas durante muchos años no sólo a la mirada, sino también a la erosión que produce la intemperie, con sus agentes químicos, biológicos y mecánicos y a la "erosión humana", con lo cual nos referimos no sólo al desgaste que suele producir la familiaridad y la costumbre - tan cercanas a la indiferencia sino también a la agresión consciente: el "graffiti", la destrucción parcial o total y el robo, que manifiestan, probablemente, las tensiones y conflictos de la historia social de la ciudad.

La rotura violenta de uno de los *púgiles* (*Creugas*) en una noche de mil novecientos noventa y siete y el mal estado de ambos - como el de tantas esculturas patrimoniales de la ciudad - provocó una saludable reacción por parte de algunos integrantes de la comunidad, de los medios de comunicación social, de grupos profesionales y de las autoridades municipales, conscientes de la importancia de conservar el patrimonio. La valoración positiva de estas esculturas en particular, que exhiben - creemos - méritos suficientes para justificar una intervención con el objetivo de recuperarlas, parecería ser un factor dentro de esta trama. Los méritos en cuestión son de índole diversa: se trata de copias de buena calidad de dos figuras de un célebre escultor italiano y de un hito ornamental en el sistema de parques y jardines de la Ciudad, un referente en la memoria colectiva de varias generaciones.

Análisis estético de las esculturas: características iconográficas, morfológicas y estilísticas. Valoración.

Las esculturas consisten en

dos figuras de bulto redondo talladas en mármol de Carrara de unos doscientos centímetros de altura y ciento treinta por sesenta centímetros de base. La configuración de ambas figuras es compacta y piramidal, con tres puntos de sustentación y representan a dos púgiles griegos de la antigüedad que, habiendo empatado en un torneo público recurren - para desempatar - al "último golpe". Uno de ellos, *Creugas* (Gheugante) ya ha tenido su oportunidad y espera, en una pose tensa pero altamente expuesta, el golpe de su contrincante, *Damoxeno* (Damosseo). Según el relato de Pausanias, viajero y geógrafo griego del siglo II a JC, *Damoxeno*, con su mano derecha cerrada en forma de pala, le asesta a *Creugas* un golpe incisivo en su flanco izquierdo, hiriéndolo mortalmente. El jurado, sin embargo, da por ganador al muerto, *Creugas*, por no haberse desviado de las normas del juego limpio. El motivo, por lo que pudimos indagar, fue empleado por el escultor como un pretexto para demostrar su capacidad, aparentemente cuestionada, para el "género heroico". Ignoramos si se trató, al mismo tiempo, de un encargo. Tampoco pudimos determinar si tuvieron un destino prefijado y un emplazamiento dentro de una estrategia edilicia o paisajística. De manera tal, que debemos proceder a "leerlas" y hacer luego inferencias en base al producto de la lectura.

La tradición clasicista europea, movimiento en el que se inscribe Canova, es una larga corriente que hunde sus raíces en el antiguo Egipto y en Creta y crece y madura en Grecia logrando sus más altos exponentes en el S. V a JC, continúa en Etruria y Roma y se sumerge bajo las sucesivas olas de misticismo cristiano e islámico, para volver a emerger con el "humanismo"

de signo cristiano del S. XIII d. JC y ocupar, nuevamente, un lugar preponderante a partir del "renacimiento" en Italia durante los siglos XV y XVI, exhibiendo desde entonces, una combinación ambigua e inestable entre elementos de carácter religioso y elementos de carácter secular. La celebración del cuerpo humano como reflejo del espíritu - de todo el cuerpo y no solamente de una parte privilegiada como, por ejemplo, la cabeza y los ojos - y el cultivo, consecuentemente, del desnudo masculino y femenino, constituyen, cualquiera sea el motivo circunstancial de las obras, un tema central de esta corriente. Este humanismo exaltado y narcisista, que eleva al hombre por encima de toda la creación y que tiene sus mayores paradigmas en la acrópolis de Atenas, exhibió desde entonces dos tendencias paralelas y opuestas en una corriente continua y progresiva: una exploración cada vez más profunda del aspecto y la estructura del cuerpo humano en sus diversas actitudes y una modulación en pos de un ideal atlético, heroico y divino, que se revela en la creación de cánones morfoproporcionales donde se combinan vitalidad y serenidad en una plenitud de equilibrios consonantes, amónicos o "bellos": el cuerpo como reflejo del orden cósmico y divino. Los dos procesos, el "naturalismo" y el "idealismo" se combinan bien cuando la composición (escultórica o pictórica) pone el acento en la estabilidad y la serenidad de la figura o el conjunto. Cuando el humanismo está empeñado no sólo en el naturalismo de la morfología y la actitud sino también en crear la ilusión de movimiento, particularmente de movimientos veloces o violentos, el componente idealista tiende a eclipsarse a favor del patetismo de la acción. Las dos vertientes, la que

cultiva la morfoproporcionalidad y la pose y que, aún cuando representa movimientos lo hace de manera fundamentalmente estable, estimulando la contemplación serena y no el choque emotivo; y la que cultiva la imagen del dinamismo corporal centrífugo y expansivo, están fundadas en actitudes y valores culturales, pero también en las aptitudes personales de los artistas, en sus "vocaciones". La primera tendencia recurre a la oposición de movimientos y contramovimientos que se traban entre sí produciendo equilibrios estables y procede por enlaces que conectan todos los movimientos y las posiciones en un sistema cerrado. La segunda se despliega en el espacio y tiende a proyectarse - imaginariamente - más allá de sus límites físicos.

Canova pertenece a la primera vertiente. Cuando intenta crear la "ilusión de movimiento" - una imagen de violencia incluso, como en su *Hércules y Licás*, actualmente en la Galería de Arte Moderno de Roma - se lo siente forzado y un tanto grotesco...

Creugas y Damoxeno, en cambio, son dos figuras con cualidades positivas aunque no muy comprometidas. Se trata de ejercicios académicos con la figura humana que representan cada uno y los dos, un conjunto de movimientos simultáneos de "posto" y "contraposto"; toda la composición se sintetiza en una "postura" o actitud que actualiza la morfología de la figura para su contemplación, en la medida en que potencializa el movimiento y detiene la acción. Al parecer, la realización de *Los Púgiles* se debió al deseo del escultor de demostrar ante sus pares y ante su público, su capacidad o aptitud para el género heroico. En este sentido, basta con ver el conjunto de su producción para compro-

bar que su estilo, sensual e intimista y preponderantemente femenino, excluye lo heroico. Se podría hablar de una estética de la "gracia" más que de la belleza heroica. Hay, en cambio, una "representación" de lo heroico a través de la morfología masculina y de la actitud: ofensiva y amenazadora la de *Damoxeno*, tensa y desafiante la de *Creugas*. Esta oposición complementaria se da también en los caracteres eróticos de cada figura: *Damoxeno* es predominantemente masculino y no precisamente "bello", su cuerpo es pesado y su rostro no revela "nobles intenciones"; *Creugas* exhibe una combinación de características masculinas y femeninas por partes iguales que lo emparenta con las figuras griegas o clasicistas de carácter andrógino y es, física y facialmente, "bello".

Las figuras del clasicismo malduro han roto con la frontalidad arcaica, la figura tieza concebida según frente, flancos y dorso, y jerarquizada en sus estratos verticales a favor de la cabeza y el rostro. Sin embargo la frontalidad se conserva mediante el recurso de desplegar y plegar las partes de la figura con referencia a un plano principal, que genera un punto de vista desde el cual se percibe y se concibe la figura como totalidad. De modo tal que, aunque las figuras parecen exentas - de libre desarrollo en el espacio y multidireccionales - están concebidas, en realidad, como alto relieve, para ser vistas desde un ángulo: *Creugas* a la izquierda y *Damoxeno* a la derecha. Todos los demás ángulos son secundarios - aunque puedan ser interesantes - y se resumen principalmente en cuatro en tanto la composición de la figura está condicionada a las caras del prisma rectangular de mármol del cual fueron extraídas que, de esta

manera, se conserva virtualmente. Así, se pueden percibir un frente, un dorso y una lateralidad de las esculturas, aunque ya no se correspondan con las fases equivalentes en la figura humana, porque el escultor escapa conscientemente de la rigidez del prisma con un permanente juego de postura y contrapostura, apelando a la rotación de las partes. Las dos figuras, también, están dispuestas entre sí según posturas opuestas y complementarias.

En la larga carrera de Canova, *Los Púgiles*, no se destacan como realizaciones de gran compromiso, sino como fríos ejercicios académicos sobre la figura humana que exhiben múltiples referencias a lo "antiguo", lugar de referencia paradigmático del escultor. Desde el Renacimiento, sin embargo, el paradigma griego era una fantasía construida sobre la base de copias romanas. Hasta el descubrimiento de Pompeya y Herculano, en el S. XVIII y su posterior relevamiento e interpretación, se contaba con muy pocos ejemplos de auténtica escultura griega. Canova, por su parte, conoció las esculturas del Partenón en 1815 y, al parecer, quedó extasiado... Podemos dudar, sin embargo, que pudieran aceptar que en su época estuvieran pintadas... Hoy sabemos que fue así: estuvieron pintadas de vivos colores, algo inaceptable (y desconocido) para la escultura en mármol de la tradición renacentista-barroca, aunque no para la escultura en madera de la misma tradición, que solía estar policromada.

Las copias que pertenecen a la comuna de La Plata son, como dijimos, de buena calidad. No siempre las copias son de buena calidad. En el sector del Paseo del Bosque que actualmente ocupa el Zoológico de la Ciudad, se puede apreciar una copia de poca calidad, de uno de los

mejores trabajos de Canova, *Las Tres Gracias*, una obra donde el autor está fuertemente involucrado en lo que hace a los aspectos más profundos de su personalidad.

Restauración

Ignoramos, ya ha sido dicho, si las esculturas fueron realizadas para ser expuestas en exteriores. Por su concepción deducimos que no. En la ciudad de La Plata formaron parte de la ornamentación de paseos públicos y estuvieron sometidas a la acción de la intemperie: la lluvia, la humedad y los vientos, las variaciones de la temperatura propias del clima templado de la Provincia de Buenos Aires, condicionada por la cercanía del Río de La Plata. Todos los agentes mencionados erosionan la superficie y abren los poros de la piedra, brindando la oportunidad al polvo de alojarse y fijarse en las pequeñas irregularidades y cavidades así como en los pliegues y las entranques de la forma. Los hongos también hacen su trabajo y los intentos, bien intencionados pero ingenuos, de limpiar las esculturas con instrumentos de frotación y cloro diluido profundizan la erosión superficial. Por último, la atmósfera de la ciudad ya nada tiene que ver con lo que fue en su origen: la combinación del automóvil y la industria petroquímica que tiene un exponente muy importante a muy pocos kilómetros de la ciudad - invadieron el espacio urbano y suburbano ejerciendo una presencia dominante apenas compensada por los vientos. La consecuencia de todo ello es que la superficie de las esculturas presenta un desgaste de más de un milímetro de espesor, porosidad y fisuras.

La historia social de la ciudad ha acarreado cambios en la significación de esta clase de ornamentos

que han motivado dos clases de reacciones íntimamente relacionadas entre sí, la indiferencia y la agresión: pintadas y "graffitis" con esmaltes y tintas, pérdidas parciales y roturas. Por último, una noche de 1997, *Creugas* fue volteado de su pedestal de más de un metro de altura, rompiéndose en varias partes y desapareciendo su mano derecha.

En lo que respecta al campo de lo patrimonial, cualquier intervención debe estar muy bien fundamentada. Un proyecto de intervención de un trabajo deteriorado por fallas en el material, por la erosión o por la violencia, o por una combinación de los factores mencionados - como es el caso que nos ocupa - impone un estudio *histórico - estético* (iconografía, morfología y estilo, función y aspecto original, cambiante significación, sucesivas intervenciones) y *técnico* (materiales y procedimientos), pero ante todo consideraciones acerca de sus cualidades como obra (valoración actual) y lo pertinente de su emplazamiento en relación a su entorno, el entorno mismo y la significación social que haya cobrado con el tiempo. En este sentido, cualquier proyecto de intervención, debe construirse a partir de consideraciones múltiples balanceadas entre sí y fundamentarse en algún criterio o normativa vigente entre los profesionales de la restauración o, si fuese necesario, sentar criterio desde la innovación.

Un emprendimiento de este tipo se beneficia con la interdisciplina y la formación de una mentalidad transdisciplinaria y el cruce permanente del pensamiento especializado (disciplinas) y del pensamiento generalista. Se ha procurado tener en cuenta a los diversos factores implicados en una *puesta en valor*: estéticos, históricos, técnicos, normativos, sociales, urbanísticos,

paisajísticos, económicos y, por supuesto, financieros.

La difusión, la información en el ámbito de la educación general y especializada y el sondeo de la opinión pública a través de los medios de comunicación masiva, han sido cubiertos, al menos parcialmente. El presente artículo pretende ser un complemento, en el ámbito de la enseñanza profesional, de la tendencia iniciada con el caso "Los Púgiles".

La intervención de *Los Púgiles*, caso piloto de restauración científica en La Plata, es un proceso que surge de la consideración de todos estos factores pero, ante todo, del reconocimiento de sus valores estéticos y sociales: se trata de una costosa copia de muy buena calidad, a partir del original de un famoso escultor, que a su valor patrimonial y fundacional le suma una estima social suficiente para calificarla como un referente significativo entre las esculturas que ornamentan los espacios públicos de la ciudad. Esto quiere decir que es recomendable su preservación y rehabilitación.

Los aspectos intervenidos son los siguientes: limpieza y tratamiento de superficies, reconstrucción de partes faltantes y emplazamiento.

-Limpieza y tratamiento de superficies

La superficie de *Los Púgiles* presentaba tan alto grado de deterioro, producto de la compleja y agresiva atmósfera ciudadana, los agentes biológicos y el vandalismo, que hizo necesario recurrir a los consultores técnicos del equipo para producir agentes removedores que evitaran daños aún mayores. Las normas en uso recomiendan proceder, en estos casos, con la mayor idoneidad científica posible para evitar

daños adicionales. Los productos removedores alcanzaron un buen rendimiento si tenemos en cuenta el grado de deterioro que presentaban las esculturas. No hubieran servido de mucho, sin embargo, de no haber mediado - igual que en el caso de la reconstrucción de partes faltantes - un prolongado y paciente trabajo artesanal.

-Reconstrucción de partes faltantes

"La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional... Se detiene en el momento en que comienza la hipótesis"... Carta de Venecia (Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios)

En el caso que nos ocupa, se ha procedido a la reconstrucción de las pocas partes faltantes - mano derecha de *Creugas*, falanges de la mano derecha y nariz de *Damoxeno*, y pequeños detalles de menor importancia - por considerar que, tratándose de una copia y no de un original y conociendo perfectamente la morfología de las partes faltantes y el estilo de la obra, inhibirse de restaurarlas dejando los vacíos en exposición, hubiera dirigido la atención sobre ellos, creando el equívoco de un valor adicional no deseado.

-Proyecto para un nuevo emplazamiento

El emplazamiento, en relación con la escultura, es el arte y la técnica de encontrar el punto, la elevación, la orientación y la instalación adecuadas para una pieza (o un conjunto de piezas) en relación con un entorno dado o por construir. El equipo considera que, debido al avanzado estado de deterioro de la superficie de las piezas, a la revalorización

que implica el proceso de restauración y a la necesidad de preservarlas expuestas, sin embargo, en un espacio público, es recomendable ubicarlas en un sitio protegido de la intemperie. Por todas estas razones, el equipo propone emplazarlas en un sitio con mucha historia, cercano al emplazamiento originario y socialmente privilegiado por una afluencia permanente de la comunidad, como es el pasaje Dardo Rocha, específicamente el hall de entrada que se abre a la calle 50. Esta propuesta, a su vez, puede complementarse con la devolución de las esculturas en forma de copias empleando un material sustituto, a los puntos históricos de emplazamiento.

Las figuras estuvieron emplazadas durante muchos años a cielo abierto, en el extremo norte de la plaza San Martín, con orientaciones opuestas, separadas unos cien metros, como si fueran esculturas de concepción exenta e independientes una de la otra. Ambas apoyaban sobre pedestales de morfología barroca que creaban un nexo acorde con el estilo de la plaza. Hace unos años fueron colocadas juntas – enfrentadas, a corta distancia una de la otra – sobre un pedestal común a ambas, alto, masivo, blanco y piramidal, creando una situación totalmente inconveniente para las esculturas y para el entorno: excesiva tensión compositiva, sobre-exposición a la mirada, reflexión solar sin atenuantes por la tarde y un acento tonal luminoso sin relación con la tonalidad general del entorno.

En su proyecto, el equipo las ubica en el hall de entrada del Pasaje Dardo Rocha - una arquitectura de tipología neoclásica - en dos puntos estratégicos tomando como referencia la entrada principal: enfrentadas, a la distancia, en un mismo plano de profundidad, a pocos centímetros

por delante de las columnas cercanas a las escaleras y haciendo coincidir el pedestal de las esculturas con el estrato inferior del espacio (correspondiente al pedestal de las columnas), y a las figuras con el estrato superior del espacio, (correspondiente al fuste de las columnas). De esta manera y vistas desde la puerta principal de entrada, con *Creugas* a la izquierda y *Damoxeno* a la derecha, quedarían integradas

a la perspectiva principal y a la estructura estratificada del espacio del recinto. También quedarían integradas en estilo.

El emplazamiento propuesto puede anexar a las figuras, creemos, a un contexto diseñado con autonomía de cualquier tipo de escultura - como es el caso de hall - creando un estímulo nuevo y una referencia y sin generar interferencia visual, estilística, circulatoria o funcional.

Bibliografía

- Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Forma.
- Calvo, Ana. (1998) *Conservación y Restauración, Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Del Cerbal.
- González de Nava, Enrique (1998) *Escultura y Ambiente en Espacios Abiertos en Arte e Investigación*, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes.
- González Palacios, Alvar. (1980) *Antonio Canova, Los Grandes Escultores*. Buenos Aires: Viscontea.
- Gutierrez Viñuales, Rodrigo - Gutierrez, Ramón (1997) *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Janson, H. W (1978) *A History of Art*. London:Thames and Hudson.
- Jellicoe, Geoffrey y Susan (1995) *El Paisaje del Hombre*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Read, Herbert (1995) *El Arte de la Escultura*. Buenos Aires: e. m. e.
- Robinette, Margarete A.(1974) *Outdoor Sculpture*. New York: Whitney Library of Design.
- Wittkower, Rudolf (1980) *La Escultura: Procesos y Principios*. Madrid: Alianza Forma.

Enseñaje del arte cerámico

María Celia Grassi

Licenciada en Cerámica . Facultad de Bellas Artes . UNLP . Profesora Adjunta de la Cátedra de Cerámica. Directora del Proyecto: «Enseñaje del Arte Cerámico». Directora del Museo de Bellas Artes Bonaerense.

María Verónica Dillon

Licenciada en Cerámica. Facultad de Bellas Artes . UNLP . Profesora Adjunta de la Cátedra de Cerámica . Codirectora del proyecto : «Enseñaje del Arte Cerámico».

Angela Tedeschi

Licenciada en Cerámica . Facultad de Bellas Artes . UNLP. Docente de la Cátedra de Cerámica. Investigadora integrante del proyecto : «Enseñaje del Arte Cerámico».

Reflexionando acerca de cómo sistematizar la enseñanza del arte cerámico incorporando conocimientos de modo progresivo y consecuente sin perder de vista el carácter indisoluble del fenómeno expresivo concreto; y analizando como acompañar el aprendizaje con indicadores precisos, claros pero no esquematizantes de las producciones simbólicas, confluyamos en la necesidad de determinar, establecer o al menos presentar un camino hacia una pedagogía del arte cerámico. Formulando pautas entendidas no como modelo cerrado sino como un instrumento disparador de nuevas propuestas.

Una pedagogía para el arte cerámico basada *en el enseñaje de una modalidad expresiva particular en el marco de las artes plásticas. Que posee procedimientos, hábitos y un lenguaje no verbal que le es propio con materiales y destrezas específicas. Integrada en el concepto de arte como totalidad compleja en sus dimensiones culturales, científicas, tecnológicas e históricas.*

Formalizando de esta manera una múltiple y variada experiencia educadora en el ámbito del Taller de Cerámica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, desarrollada durante más de diez años y enriquecida con los aportes de las experiencias individuales de cada docente practicada en otros ámbitos no académicos como realizadoras, investigadoras y gestoras culturales, con el fin de optimizar la transmisión y exploración del conocimiento artístico plástico.

Este trabajo constituye otro punto de partida para la enseñanza del arte cerámico que desplaza la causa tecnológica de la posición central, donde actualmente se encuentra en las currículas nacionales e internacionales, para poner énfasis en el hecho creativo, en la producción de sentido.

Como productor o creador de sentido, el hombre se ha valido de múltiples herramientas y sistemas de registro, circulación y distribución de signos más o menos socializados.

Analizando los planes de estu-

dio de las Escuelas de Arte del país se verifica un enfoque marcadamente tecnológico que pone el acento en el desarrollo de habilidades y destrezas manuales y en la incorporación de conocimientos técnicos cerámicos donde el graduado tiene un perfil de "técnico iniciado en las artes del fuego" que valora la fórmula y atesora el secreto de algún acierto logrado.

Los programas se basan generalmente en una profusa experimentación de técnicas y materiales y su comportamiento bajo la acción del calor. Dejando el aspecto expresivo, creativo, proyectual, morfológico y productor de sentido librado a la "libre expresión" o a la exteriorización de un estado de ánimo o la repetición de alguna modalidad que fluye estereotipadamente con facilidad individual.

Por el contrario el modelo propuesto se basa en nuestra experiencia docente que articula: a) conocimiento del área específica, b) continuidad en la enseñanza (más de diez años) de taller universitario, c) actitud de trabajo interdisciplinario d) trayectoria como realizadoras, e) conocimiento de las dificultades del aprendizaje, f) conocimiento de las necesidades actuales de los alumnos g) capacidad de generar propuestas claras y flexibles a las demandas actuales.

Definiendo al arte cerámico como una modalidad de las artes plásticas, que compartiendo un lenguaje común, tiene materiales y procedimientos específicos desplegamos un campo de variables determinantes en la generación de un objeto cerámico en la producción artística.

Dentro de este modelo de análisis cerámico interactúan distintos factores: materiales, procedimientos, modalidades expresivas, función y

recursos semánticos. Todos estos elementos son expresivos, significativos y comunicacionales, coproductores de sentido.

Aunque conceptualmente podemos diferenciar y aislar estos elementos con el fin de analizarlos en profundidad y de explorar sus cualidades técnicas y expresivas particulares; así como reflexionar acerca de su influencia en la determinación de la morfología cerámica, los mismos resultan indisociables en cualquier fenómeno expresivo concreto.

Teniendo en cuenta que tanto materiales y métodos de producción técnico/cerámicos como modalidades expresivas y productoras de sentido se leen como un todo en una pieza cerámica acabada:

Se presenta a los alumnos el paradigma morfológico-expresivo para su análisis general y recorrido particular en cada respuesta personal o producción subjetiva.

Cada propuesta plantea un desafío de construcción de sentido individual, resultado de un proceso de articulación particular de los elementos propios del lenguaje visual, las vivencias y el bagaje subjetivo, cuyo producto en la práctica artística es un objeto original.

Así esta pedagogía se basa en el cambio de actitud y de conocimiento dirigido a la subjetividad. En oposición a las respuestas estereotipadas o uniformes a una ejercitación rígida o a una propuesta de "libertad expresiva" propia de las metodologías vigentes, que están cimentadas en la consideración del no condicionamiento de la expresión artística, pensamiento en el que subyace el concepto "el artista nace, no se hace".

Metodología propuesta

a) Presentación del paradigma

morfológico / expresivo para su análisis general y su recorrido particular en cada propuesta personal.

En el campo del arte cerámico se analizan los factores que determinan una producción subjetiva teniendo en cuenta que cada uno de ellos tiene atributos y potencialidades técnicas y expresivas peculiares:

Recursos: materiales plásticos y antiplásticos, cubiertas y su transformación por acción del calor. Posibilidades y limitaciones técnicas y expresivas. Tratamiento de superficie.

Medios: relativos a las técnicas específicas modelado, rollos, planchas, vaciado, prensado, técnicas combinadas. Sus posibilidades y limitaciones técnicas y expresivas.

Finalidad: objetos de uso cotidiano, estético, etc..

Recursos semánticos: tratamiento de la significación de la imagen. Operaciones y figuras retóricas, géneros, estilos.

Transgresión: a los modos y tecnologías usadas habitualmente.

b) Partiendo de una idea rectora, o de un determinado clima poético o bien de un concepto que intenta comunicarse, se recorre el paradigma morfológico/expresivo propuesto a fin de determinar qué elementos cerámicos son los portadores de las cualidades necesarias para la expresión de la propuesta. A cada estilo le corresponde un procedimiento particular de trabajo y hay un material específico que expresa mejor ese estilo y optimiza el procedimiento elegido.

Por eso establecemos el condicionamiento de recursos, procedimientos y modalidades expresivas de acuerdo a la idea rectora del proyecto. Así como cada uno de los

factores determinantes del aspecto morfológico y expresivo se influyen entre sí (un material condiciona un procedimiento); así también hay una modalidad expresiva que requiere determinados materiales y tiene ciertas técnicas que la expresan en plenitud. Ver Gráfico I.

c) Documentación de las producciones artísticas que hayan transitado el modo abordado a través de los distintos períodos históricos, registros gráficos, fotográficos y relevamientos en diversos soportes que nutran la capacidad innovadora, presentando una multiplicidad de respuestas a un mismo planteo. No existe un modelo universalmente válido sino que hay diversidad de modos de resolución plástica a un mismo planteo.

d) Realización de bocetos bi y tridimensionales que expresen la intención, seleccionando el más adecuado a la propuesta abordada.

e) Serie de alternativas a la seleccionada recreada, en variedad que recorra una escala de opuestos.

f) Determinación de la resolución más adecuada y ajustes recorriendo las variables paradigmáticas presentadas teniendo en cuenta la interacción entre las mismas y sus condicionamientos.

g) Realización del desarrollo espacial.

h) Evaluación grupal e individual participativa y activa. Evaluación permanente, tanto en el proceso como en el producto, evalúa el docente, se autoevalúa y se coevalúa mediante *los indicadores* que nos dan los datos necesarios para determinar desde la selección de recursos, las técnicas empleadas, procesos y soportes, hasta el producto cerámico final.

El proceso de producción subjetiva tiene su punto de partida en el conocimiento de los elementos

sintácticos del lenguaje visual (espacio, volumen y sus relaciones, cualidades de superficie, color, valor, línea, trama y textura); que en los modos cerámicos adquieren una articulación de los significantes según sus cualidades particulares. Transita la presentación de elementos plásticos / cerámicos y la interacción de las variables que intervienen en la generación de un objeto artístico / cerámico teniendo como idea rectora la producción de sentido, articulando entonces recursos, medios y fines con el cruce transversal interdisciplinario de adquisiciones en el campo del lenguaje visual, la estética y la historia del arte y las diversas técnicas plásticas, tamizado por el cúmulo de vivencias individuales, que darán por resultado producciones originales transmisoras de identidad fruto de un proceso dinámico de enseñanza.

Definiendo al enseñaje, como enseñar a partir de "Técnicas grupales que propician la participación activa, la reflexión y la construcción de nuevos objetos de conocimiento que puedan aplicar a su realidad y luego modificarla."

El enseñaje, propicia un lugar de vínculos que permite la priorización de los procesos comunicativos, los trabajos colectivos, la revalorización de los espacios de aprendizaje comunes y la construcción del conocimiento compartido respetando las necesidades individuales y las actitudes personales de compromiso para expresarse. Esta dinámica propicia y favorece los roles protagónicos, las interacciones, las vivencias, la reflexión y conceptualización. Trabajamos en pequeños grupos innovando metodológicamente la práctica en el proceso de producción para abordar el objeto cerámico. "Se produce de este modo un proceso de dialéctica entre suje-

tos, se internaliza una modalidad de experiencia, relaciones vividas que adquieren otra dimensión."(1)

Los principios organizadores definidos para el Taller de Cerámica se fundamentan entonces en la práctica de taller como enseñaje: enseñanza-aprendizaje, articulación de teoría y práctica de manera integrada; como un proceso de constante interacción entre reflexión y acción adecuando la programación de contenidos, expectativas de logro y la planificación de los mismos previo diagnóstico y demandas de los diferentes grupos de trabajo.

El Taller de Cerámica se transforma en un lugar de convergencia y articulación de todos los contenidos y las competencias necesarias para poder evaluar proceso y producto del trabajo de taller, en integración con las demás disciplinas plásticas.

Los marcos teóricos-prácticos desarrollados en el taller estarán orientados hacia la actuación profesional de los alumnos futuros docentes, realizadores, productores e investigadores, desestructurando las representaciones, modelos previos y estereotipos para permitir una "reconstrucción consciente, reflexiva y crítica frente a los materiales empleados, técnicas utilizadas y las recreaciones que cada uno considerará pertinentes."(2)

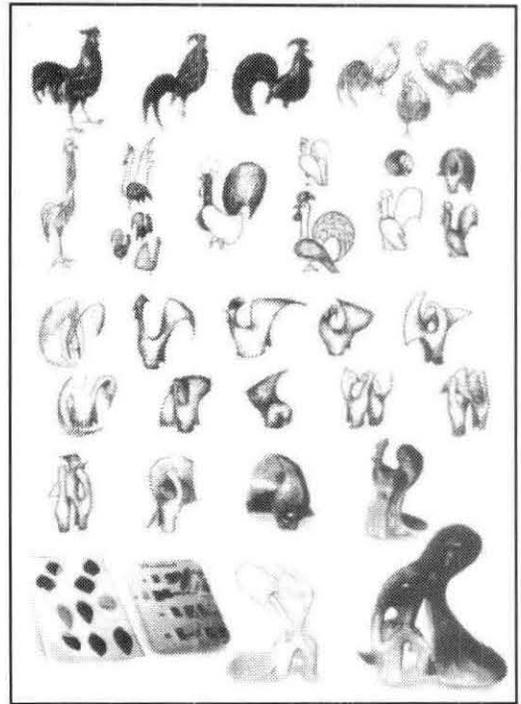
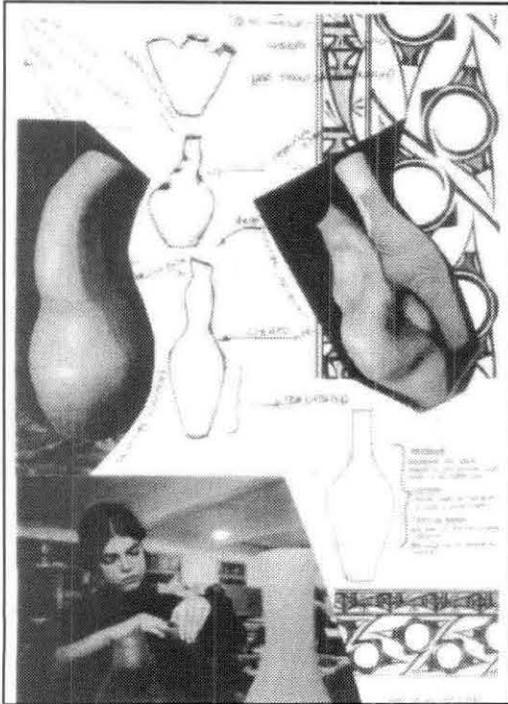
La actividad del taller permite un intercambio grupal que genera una dinámica privilegiada para el enriquecimiento personal y profesional.

El concepto de Práctica de la enseñanza de la cerámica y el futuro desempeño del rol profesional, que va mucho más allá de la tarea de enseñar; incluye la necesidad de abordaje de los contenidos, expectativas de logro y los condicionamientos contextuales e institucionales que marcan el quehacer educa-

tivo/ productivo del país y del mundo.

Enseñaje del arte cerámico que valoriza la construcción de conocimiento compartido, respetando las

subjetividades, potenciando la diversidad e incentivando la producción artístico/cerámica original portadora de identidad.



Notas

(1) y (2) Dora García "El grupo. Métodos y técnicas participativas". Pág. 20 y 21. Editorial Erre Eme. 1997.

Bibliografía

Cosentino, Peter: *Enciclopedia de Técnica Cerámica*. Ed. Acanto. 1991.

Dondis Donis: *Sintaxis de la Imagen*. Ed. G.G.

García Dora: *El grupo. Métodos y técnicas participativas*. Pág. 20, 21. Ed. Erre Eme. 1997.

Gardner: *Educación artística y desarrollo humano*. Ed. Paidós. 1997.

Grassi, Dillon, Tedeschi.: " Variables morfológicas en cerámicas funerarias de las culturas agroalfareras argentinas" *Revista de Arte e Investigación. N 2*. Pag. 34 a 39. Fac. de Bellas Artes. UNLP.1997.

Moneta Raúl: *El Lenguaje Visual*. Publicación de la Cátedra de Lenguaje Visual I. Fac. de Bellas Artes .UNLP. 1990.

Somi Mónica: *Creatividad ¿ Cómo, para qué , para quién?* Ed. Labor. Barcelona. España.

Res non verba

Del dicho al hecho, algo más que un trecho

Nora Lía Peñas

Licenciada en Artes Plásticas (Orientación Pintura), Docente a cargo del turno noche de Lenguaje Visual I, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Docente de la misma asignatura en el Centro Universitario Regional Saladillo, FBA, UNLP- Docente investigadora. Ganadora de premios en Salones nacionales y provinciales de pintura.

Edgar De Santo

Licenciado en Artes Plásticas (Orientación Escenografía), Auxiliar docente de las cátedras Lenguaje Visual I, Dibujo II, Visión I, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Ganador de premios nacionales e internacionales en escultura, pintura y escenografía.

María Teresa Comoglio

Arquitecta, UNLP. Docente de la cátedra Visión I (Diseño Industrial) y Auxiliar docente de Lenguaje Visual I, FBA, UNLP. Docente investigadora.

Históricamente el hombre ha intentado sistematizar sus experiencias con criterios que no siempre resultaron exitosos debido a la inadecuada relación entre la naturaleza de esas experiencias y el objeto de su investigación.

El positivismo científico imprimió a los avances en materia de lingüística, un fuerte acento a lógicas que pretenden validar a otros lenguajes no concernientes estrictamente a la especulación con la palabra.

Esta modalidad ha penetrado en las expresiones visuales resultando insuficientes las artillerías lingüísticas que pretenden avalarlas. La imagen visual está ubicada hoy como el modo más poderoso de comunicación. Negar que el mundo de las imágenes es un lenguaje ya no tiene cabida, pero el hecho de designar con esta palabra a la comunicación con hechos visuales no significa que compartan todo o sean traducibles los aspectos que son propios o naturales de los lenguajes *per se*.

Si bien diversos autores y grupos de investigadores han tratado desde la perspectiva semiótica de acotar el análisis del problema de la comunicación visual a lo específico de este lenguaje, no ha alcanzado el nivel de disociación que merece el complejo mundo de las imágenes. Mundo integrado por particularidades que van desde la percepción visual hasta el fenómeno contextual en el que se desarrollan, implicando una evolución en un universo propio y a la vez integrado. George Steiner señala en una entrevista "No hay sobre la faz de la tierra ninguna lengua menor. Cada una de ellas es infinitamente rica y propone una interpretación del universo que le es propia."

Pareciera que el ajuste a un sistema de análisis aplicable, en algún sentido, ha restado profundidad y riqueza en aquellos puntos donde la naturaleza de la palabra no alcanza para discernir aspectos absolutamente propios y no extrapolables del lenguaje visual.

El mundo visual comunica des-

de el momento que nacemos. Nada queda fuera de esa fuente constante de estímulo que son las imágenes visuales. Pero; ¿cuál es el camino más certero para permitir que la producción de imágenes visuales transite por estamentos que impliquen una revisión permanente de aquello que les es propio? ¿Desde qué perspectiva abordar un análisis que contemple el *cómo* de la imagen visual? Punto éste fundamental de inflexión que hasta el momento es una encrucijada parcialmente resuelta.

La crisis que nos lleva a cuestionar y a abordar desde la investigación la necesidad de reformular la enseñanza del lenguaje visual es justamente la desactualización de los análisis que se han hecho hasta hoy del mismo, más allá de la evolución que ha tenido en el contexto epocal.

Es quizás por lo dicho que al abordar el análisis e incluso la enseñanza del lenguaje visual, debemos preservar ese núcleo irreductible que el poeta William Blake denominaba "la santidad de la particularidad", es decir, aquello que opone resistencia a la textual traducción.

Es interesante ver que por un lado se detectan búsquedas que tienden a un "all inclusive nownes" como lo anticipara hace décadas Marshall McLuhan y por otro, que la experiencia va perdiendo valor de manera dramática como señala Norbert Bolz. Este último autor nos conduce a la idea de que el porvenir entra decididamente en contradicción con el origen del que proviene. De esta manera también el propio pasado se transforma en alteridad absoluta: "En lugar de confiar en la experiencia, hoy en día se detectan tendencias", nos dice.

Sería oportuno evaluar si quizás no ha llegado la hora de volver a los orígenes de nuestras particularidades, sin olvidar el aquí y el ahora,

es decir los factores situacionales que nos conduzcan a encontrar las respuestas a nuestros interrogantes.

Ahora, si bien estos aspectos visualizados como generalidades son base de nuestra investigación, deberíamos adentrarnos en situaciones concretas que nos permitan ajustar los alcances que una asignatura como Lenguaje Visual, debería tener ampliando tanto el desarrollo de la currícula (más de tres años) como sus contenidos conceptuales a todas las áreas del arte comunicacional.

Como primera observación debemos tener presente que el lenguaje visual es un "todo" integrado común a todas las disciplinas visuales, tanto bidimensionales como tridimensionales y tanto estáticas como dinámicas. Ese "todo" incluye procedimientos y códigos, en principio modos de funcionamiento común no atinentes a su materialización. La materialidad en que se encarnan modifica su estatuto, es decir que se obtendrán resultados diversos según la materia utilizada siempre a través de una matriz organizadora común.

Llama la atención la dificultad por parte del alumno avanzado de capitalizar las experiencias realizadas en su paso por nuestra asignatura, es decir la no-aprehensión o la aprehensión parcial de códigos y procedimientos básicos para la comunicación visual. El desarrollo temático es entendido como una sucesión de información fragmentada, donde no se logra identificar un denominador común. En la realidad académica la convivencia de dos lenguajes—el oral/escrito y el visual—genera un punto de fricción constan-

te: el primero se corresponde con la formación social y comunicacional básica, y el segundo aparece como incorporado pero indescifrado. Muchos creen que "el mirar es entender", cuando en realidad "el saber ver" es "comprender". Este hecho es irrefutable, pero la pregunta en nuestro caso es *cómo materializar visualmente una idea*. Luigi Pareyson dice: "El proceso de formación de una obra es interpretativo porque consiste en un diálogo del artista tanto con la materia que ha de formar como con la forma que de ella resultará, si resulta."

Concluyendo, pareciera que el primer paso del aprendizaje sería tratar de no traducir situaciones del lenguaje visual al verbal, lo cual significa un profundo cambio en la construcción del pensamiento creativo. Este pensamiento creativo no es producto de "musas inspiradoras", sino el resultado de un ejercicio permanente de captación pormenorizada de la realidad, tanto tangible como intangible, y del trabajo de producción de imágenes visuales que capitalicen experiencias que quizás se remonten a los orígenes y deban ser consideradas para construir otras en el presente.

Obviamente, para generar una experiencia visual es necesario conocer sus mecanismos. Mecanismos que se han ido construyendo desde los orígenes históricos del lenguaje visual para presentarnos hoy una gama de posibilidades infinitas. Son estos mecanismos los que en principio deberían estar presentes en todas y cada una de las producciones que desarrollan las disciplinas visuales para ser captadas como esenciales de este lenguaje.

Bibliografía

- Vattimo, Luigi (comp.) *Hermenéutica y racionalidad*, "Interpretación y libertad. Conversación con Luigi Pareyson", reportaje por Sergio Givone. Colombia, Grupo Editorial Norma, 1994 (edición original en italiano, 1968).
- AAVV: *Arte e investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, Año II, Nº2, Raúl Moneta, Roberto Crespo, Marina Burré, María Bibiana Anguio, Martín Barrios: " Grados de iconicidad y retórica de la imagen", Facultad de Bellas Artes, UNLP, Abril 1998.
- AAVV: *Arte e investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, Año III, Nº3, Raúl Moneta, Marina Burré, María Bibiana Anguio: "Aportes para la enseñanza del lenguaje visual", Facultad de Bellas Artes, UNLP, Abril 1999.
- Eco, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen, 1994.
- Bolz, Norbert., "El futuro llegó", traducción de Silvia Febrmann, Suplemento *Radar*, Diario *Página 12*, 5 de abril de 1998.
- Steiner, George. Dossier *La gran mutación*, "George Steiner "El rey Lear" contra la barbarie" por Antoine Spire, traducción de Ana Agier.

La insoportable densidad de las cosas.

Artefactos y paisaje doméstico en la Argentina del siglo XX.

Arq. Fernando Gandolfi,

D. I. María del Rosario Bernatene,

D. I. Pablo Ungaro y

D. I. Roxana Garbarini

Los autores son miembros del equipo de investigación «Objetos de uso cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina. 1940 a 1990. Diseño, Semiología, Tecnología e Historia»

radicado en la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP

“...a menudo se me terminaba el alcohol en la mitad del baño”.

A lo largo de las entrevistas compiladas para una Historia Oral de la relación entre hombres y artefactos, los investigadores nos encontramos con datos aportados por la experiencia de los protagonistas.

Y por otro lado, nos enfrentamos a cambios y modificaciones que han sufrido los objetos, producto de expectativas generadas en esa propia experiencia previa:

“ ¡ Qué alegría cuando me mudé a una casa con calefón y agua caliente! ”.

Pero a veces los objetos nuevos no fueron esperados, aparecen de improviso, provocan sorpresa.

Sin embargo, alguien detectó una expectativa no cumplida y se aventuró en su resolución.

En otros casos nuevas tecnologías se adelantaron a las propias expectativas específicas sobre su aplicación, pero respondían a una expectativa histórico-social más amplia referida al Progreso y a la

enorme confianza en el rol benéfico de los avances técnico-científicos. Además, es la sociedad la que finalmente decide cuáles tecnologías aceptar y cuáles quedarán en el olvido.

“La tensión entre experiencia y expectativa es lo que provoca de manera cada vez diferente nuevas soluciones, empujando de ese modo y desde sí misma al tiempo histórico.”

Estas categorías formales enunciadas por Koselleck¹ resultan funcionales y congruentes para relacionar las prácticas de uso cotidianas con un recambio tecnológico y tipológico permanente. Aluden al «movimiento» presente en el recambio y la sucesión de distintas producciones, en este caso, de objetos y artefactos.

La observación de la Historia desde estas categorías refiere constantemente los productos de la tecnología a una base histórico-social que la sustenta y le da sentido.

Permite ir más allá de las aproximaciones técnicas al trata

miento de los Objetos de Uso Cotidiano y colabora en la visión del equipamiento doméstico como cuestión cultural.

Sin embargo, esta perspectiva no se da sin problemas.

Esta explicación tan simple, choca con la observación de situaciones de franco rechazo, demora o resistencia en la adopción de ciertas nuevas tecnologías, que no eran expresión de ninguna expectativa particular ni general.

Esto presupone admitir que hay una gran parte de los desarrollos tecnológicos que no responden a expectativa real, latente ni manifiesta de grandes grupos de población.

Como si el desarrollo tecnológico tuviera una Lógica propia en la cual descansara, sin necesidad de apoyatura social alguna, fundamentándose a sí mismo. De algún modo, esta opinión es compartida por varios tecnológicos y científicos, como Mario Bunge o Alvin Toffler, de quien extraemos el siguiente párrafo: "pasan siglos y milenios y, de pronto, en nuestro tiempo, estallan en pedazos las fronteras y se produce un súbito impulso hacia adelante. La razón de esto es que la tecnología se alimenta a sí misma. La tecnología hace posible una mayor cantidad de tecnología, como podemos ver si observamos un momento el proceso de innovación. La innovación tecnológica se compone de tres fases, enlazadas en un círculo que se refuerza a sí mismo. Ante todo está la idea creadora y factible. En segundo lugar su aplicación práctica. En tercer término, su difusión en la sociedad. Y el proceso termina, se cierra el círculo, cuando la difusión de la tecnología que encarna la nueva idea contribuye, a su vez, a engendrar nuevas ideas creadoras."²

¿Cómo se manifiesta esto en la vida cotidiana?

A posteriori del surgimiento de cada artefacto o cada nueva tecnología se crea un espacio cultural a su alrededor que propicia o rechaza la apropiación de estos.

Pero ello sucede *a posteriori* de la aparición de ciertos desarrollos. Por lo que el planteo se desplaza hacia la secuencialidad de los acontecimientos.

Si la Técnica Moderna o la lógica de los Institutos de desarrollo tecnológico imponen sus creaciones a un público que en el mejor de los casos, puede decidir qué y cómo tomar estos productos, pero que le son impuestos sin siquiera tener expectativa previa de ellos, **la pregunta pasa a ser si es posible cambiar el orden de esta secuencialidad, y que sean las expectativas culturales, políticas e ideológicas las que ordenen la producción tecnológica.**

Este planteo no es nuevo, ha estado presente en la poesía, literatura y cine desde los comienzos de la Modernidad, se hace eco de tantos fantasmas sobre la tecno-ciencia, concibe la tecnología como un universo autónomo, una fuerza incapaz de ser manejada o dominada y el temor a ser alienados y dominados por esta tecnología.

A pesar de la antigüedad de esta cuestión, no ha perdido vigencia y -aunque despojada de su aura fantasmática- es causa de una cierta tensión casi permanente entre el discurso científico-tecnológico y el de las Ciencias Sociales, y justamente, **el quehacer del Diseño Industrial se ubica en el centro de esta tensión.**

Tensión entre la autofundamentación y la no-neutralidad de las tecnologías, con la pretensión universal de sus usos y aplicaciones, -que impondrían su impronta³ sobre las sociedades y las culturas-; y la ne-

cesidad psicológico-social de creer que ese mundo es controlable a través de prácticas culturales (políticas, ideológicas, artísticas), que serían en definitiva las que propiciarían, aceptarían o rechazarían determinadas creaciones tecnológicas.

A su vez, sabemos que los productos tecnológicos no son neutros, que la técnica no se reduce a una mera cuestión instrumental, sino que está cargada de ideología y fundamentos filosóficos, dado que cada instrumento o artefacto trae consigo un modo de ver, de acceder y de interactuar con la realidad, casi una manera de instalarse en el mundo⁴.

Justamente la perspectiva que pretende aportar nuestra investigación sobre la inserción de los artefactos en el hogar, permite poner en crisis las teorías generales que dan una respuesta única o universal a la relación «tecnología-sociedad» y ha posibilitado observar cómo cada artefacto resuelve esta relación de un modo particular.

Cada Objeto propicia un determinado tipo de relación y cada receptor lo hace suyo -o no- de una determinada manera.

Cada artefacto es también producto de una recepción, una nueva construcción que hace de él su usuario, cargada de nuevas e insospechadas significaciones. A pesar de la globalización, el público nunca es uno, sino muchos y cada artefacto se re-escribe de un modo particular en la vida de cada persona.

Esta situación nos introduce en un estudio de las modalidades de los «actos de uso», ampliando la historia del diseño y las tecnologías con una «historia de las apropiaciones».

Expondremos a continuación cuatro casos de análisis.

Artefactos y sistemas de calefacción

Una Historia de los artefactos y sistemas de calefacción es también una historia de los combustibles, de su disponibilidad y rendimiento. Es por eso que su desarrollo está signado por este recambio tecnológico modificador y creador de nuevas tipologías. De la leña al carbón, de los combustibles líquidos al gas, de la electricidad a la energía solar...

En referencia específica al ámbito doméstico, una historia de los artefactos de calefacción debería contribuir al área proyectual en el enriquecimiento de la discusión conceptual que responde a las preguntas:

¿ estos objetos tecnológicos deben servir sólo para brindar un servicio de control térmico del ambiente?

¿o la mediatización objetual debería rescatar la atávica y significativa relación del hombre con el fuego?

La respuesta afirmativa a la primera pregunta dio como resultado histórico una etapa en la que los artefactos tendieron a ocultar el elemento ígneo en un intento de control racional y eficiente de las potencialidades de la combustión y de los combustibles, desapareciendo luego, mimetizándose con la arquitectura. El máximo exponente tecnológico de esta premisa transforma al sistema en un no – objeto, lo convierte en un mero servicio de confort térmico, con sensores y microchips accionados por control remoto.

“La casa encuentra en el fuego el ánimo de su vida interior” decía Gastón Breyer hace unos años y esto es parte de lo que nos enseña la historia de los artefactos y sistemas de calefacción en su derrotero, la existencia de un conjunto de prác-

ticas heredadas vinculadas a los combustibles sólidos, al carbón y a la leña, relacionando fuertemente estas prácticas a la reunión, a la contemplación y no a un mero instrumento de calefacción.

Esta polaridad que se presenta adquiere su dimensión a partir del propio artefacto o sistema: la calefacción central tiende a una homogeneización térmica del ambiente lo que permite una “dispersión” de los habitantes dentro de la vivienda. Por su parte la calefacción por hogares, braseros o salamandras produce una calor radial heterogéneo que obliga a acercarse al elemento calefactor “donde el objeto es el punto de reunión”.

Si entendemos al consumo de objetos como otra producción que reinterpreta las significaciones y los modos de uso de los artefactos, podemos afirmar que esta premisa no siempre fue tenida en cuenta en las prácticas de diseño ya que se pretendió controlar rigidamente la apropiación de los artefactos por parte de los usuarios. En artefactos de calefacción los modos de uso propuestos por los diseñadores fueron ambiguos y permitieron reinterpretaciones con consecuencias terribles. ¿Si se está acabando el kerosene de la estufa, la tengo que apagar, la puedo recargar mientras está encendida? Etc, etc.

En este sentido y sobre todo en artefactos que involucran fuertemente la seguridad de quien los usa y manipula podemos tomar experiencias de diseño del pasado intentando reinterpretar las propias propuestas de significación y uso. Entender la extraordinaria riqueza de este problema de diseño donde el universo poético, místico, arcano y ritual (con su gran carga de significaciones) y el universo racional que nos habla del máximo aprovechamiento de la

energía y de los modelos operativos y funcionales, deberían unirse.

El aparato de radio

Desde la invención de la “telefonía sin hilos”⁵, los radiorreceptores fueron señalados como una curiosidad experimental en el campo de las radiaciones electromagnéticas. Más tarde, a partir de la década del treinta y tras el intenso desarrollo de la radiodifusión comercial durante los años anteriores, publicaciones de carácter técnico-científico incluían diversos artículos dedicados a los aparatos de radio.⁶ Paralelamente fue generándose cierta literatura, de carácter más específico, destinada a entrenar técnicos en el armado y reparación de los nuevos aparatos.⁷ Esto derivó en la formación de aficionados “a las radios” que se movían entre los imprecisos límites del hobby y la industria doméstica.

Las referencias al campo estético-formal o ergonómico-funcional no contaban con un espacio específico, aunque la creciente publicidad del nuevo rubro en revistas de interés general iba dando cuenta de la apariencia de los artefactos y de sus condiciones de uso.

Por otra parte no existe un registro de la actividad que, en términos de diseño y construcción de gabinetes, se generó a partir de armar receptores sobre chasis y circuitos importados, pero constituye un interesante campo de investigación de los procesos de formación de economías domésticas apoyadas en un saber técnico.

Según lo expuesto resulta curioso la persistencia de un vacío historiográfico respecto al tratamiento del artefacto radio, tanto desde los puntos de vista señalados como de su significación dentro del sistema de objetos del habitar.⁸

Esta investigación, mas allá de intentar cubrir ese vacío, pone en evidencia las articulaciones entre desarrollos tecnológicos, variables proyectuales que hacen a la configuración del artefacto y alternativas de uso social que cubren las tipologías resultantes.

Así, la historia del aparato de radio nos enfrenta a diversos interrogantes, algunos comunes a otros artefactos concebidos a lo largo del siglo y otros propios de su particular desarrollo:

_Fueron desarrollos tecnológicos los que condicionaron los aspectos configurativos del artefacto o premisas de diseño estimularon búsquedas técnicas?

_La oferta de alternativas tipológicas modificó el lugar de "la radio" en el habitar o fueron requerimientos sociales nuevos los que orientaron diversas alternativas de diseño?

_Qué incidencia tuvieron a lo largo del siglo los diseños paradigmáticos de aparatos de radio en la difusión de modelos más corrientes que se integraron al paisaje doméstico; y, más precisamente, cuál fue el rol de diseñadores profesionales en el desarrollo de esos productos?

_Qué alternativas puede ofrecer actualmente el Diseño Industrial en el desarrollo de las máquinas del habitar ante el creciente proceso de miniaturización de componentes y la también progresiva "hermeticidad" de la técnica?⁹

Sabido es que la función de la historia no es predictiva, pero los aportes posibles desde su perspectiva resultan indispensables para la comprensión de cualquier problema de diseño. Analizar el desarrollo del aparato de radio a lo largo de un siglo puede ser una buena excusa.

La heladera

La historia del frío artificial desarrollada es menos una metodología de constatación que un relato de hechos significativos. Es en realidad una historia de los momentos de inflexión en que los objetos acumulados sobre sí mismos dan origen a nuevas estructuras y por consiguiente a cada tipología o corte tipológico analizado. No se trata de una información de diseñadores, biográfica y cronológica, sino de objetos disparadores de problemas, significaciones y nuevos caminos.

Desde su fundamento debe ser transferida al área proyectual, para confrontar las etapas de análisis basadas en meras descripciones - interpretaciones, que dan más la sensación de moverse en un esquema axiológico que se expresa por los juicios de: feo-bello, concepto-no concepto, forma-no forma, función-no función, logrado - no logrado.

La historia de la refrigeración doméstica debe convertirse en una astucia de la historia de los objetos (refrigeradores), para llevar a cabo el paso de la función cultural del pasado hacia una función cultural nueva. Su transferencia debe ser, como define Stefano Marzano en su artículo Nuevos Objetos, Nueva Media, Viejos Muros: ... " dar forma a la miríada de interrelaciones que surgirán entre gente, objetos, espacio, tiempo y circunstancias, con el fin de colocar juntos pasado, presente y futuro en un ambiente doméstico que sea tanto estimulante como profundamente gratificante"...

Un objetivo que plantea la racionalización histórica del objeto, por medio de la crítica de tres momentos constituidos por: la conservación por fusión, la refrigeración mecánica y las lógicas fuzzy, que marcan cambios tecnológicos que

van desde el objeto independiente de fuente no renovable (ciclo) al refrigerador eléctrico, hacia una heladera más autónoma y de lógica difusa. Transformar en conceptos estas etapas implica comprender el problema de la función, de la innovación tecnológica y de la aceleración del tiempo que obliga cada vez más a la reducción de los tiempos de duración, así como su carga significativa que ha mantenido un discurso sin contradicciones en relación con la salud.

Estos momentos se inscriben simultáneamente en el uso del objeto, entendido como una nueva producción, desde el relato de las prácticas de uso que fundamentan la experiencia cotidiana del diseño.

La historia del uso es una "propuesta de búsqueda" que desarrolla el receptor del artefacto desde la vuelta de su mirada sobre el objeto, considerado en el primer instante bello o admirable tecnológicamente sin que pronto se establezca la pregunta: ¿cómo funciona?, para encontrarse en medio de la crítica y de la idea de no sólo sentir sino también de entender. La evidencia vivida (en la cual colabora la historia oral) asigna a la historia de la refrigeración categorías funcionales que superan la abstracción de usos y lecturas proyectuales.

Por lo tanto desde el diseño esta propuesta se debe traducir en un "proyecto de búsqueda" que acepta el desafío de reconciliar la tecnología de los valores tradicionales instaurados en el ámbito doméstico y la colocación de los nuevos objetos.

Si la observación corresponde a la realidad, puede pensarse que las tipologías analizadas en su contexto histórico han ido transformando el placer de adquisición intuitivo hacia un placer de carácter intelectual -

popular, colocando una coherencia propia sobre los modelos que le son impuestos a la fuerza o no.

Hacer el objeto, desde el diseño o desde su recepción, exige una conciencia cada vez mayor, que equivale a decir una ideologización del artefacto, desde el estudio de su origen y clasificación de los usos, aún pudiendo marcar una desproporción entre ambos sectores (popular-intelectual), entre el valor de lo que se recibe y produce. Un valor de "objeto formado", nacido de la construcción racional carente del estudio de las reacciones intuitivas y emocionales, que proyecta la relación física en forma abstracta y se adapta a las estructuras complejas de la técnica; que desaparece frente al "modelo formal" que asume la posibilidad de crear un diseño del frío basado en la multiformidad de los usos, en la fusión de los contenidos enumerados por la inteligencia del consumidor y aquellos considerados por el productor y el diseñador.

La máquina de coser

El mayor aporte que la historia de la máquina de coser hace a la proyectación en general, es que permite observar en momentos históricos distintos cómo fue la respuesta de tres grandes diseñadores al desafío que les presentaba un típico campo problemático de diseño.

Muestra cómo la ingeniería advirtió la necesidad del aporte conceptual del diseñador para lograr una configuración y resignificación acorde con un importante cambio tecnológico: el pasaje de la manualidad a la electrificación en primer lugar y el pasaje de la electrificación a la automatización y computarización en el segundo. Y cómo se obtuvo de los diseñadores respuestas acorde a semejantes desafíos.

El mayor logro de Nizzoli con su «Mirella», consiste en acercar la máquina a las tipologías adoptadas por la "línea blanca" de cocina (heladera, cocina, calefón), le quita imagen de "máquina" y la acerca más al concepto de "artefacto", todavía inexistente en la jerga y la teoría del Diseño Industrial de su época.

Además de la "direccionalidad" en el tratamiento formal de las piezas, que es clave para producir la analogía con la movilidad y la aerodinamia, en lugar de las limpias y puras superficies de Nizzoli, Dreyfuss opta por resaltar el sector de comandos de frente al operador, mediante sobrerrelieve y cambio de color, respecto del color base de la carcasa.

Es este sector de comandos el que parece invitar a su manejo, y a través de él exalta la posibilidad de regulación de todas las nuevas funciones.

En el caso de Giugiaro la geometrización colabora en el sentido de una apariencia más racional del aparato, elimina todos los vestigios de tratamientos organicistas, favorece la asociación con computadoras o máquinas de oficina, en lugar de la tradicional asociación con los aparatos "domésticos". Este desplazamiento semántico, acorde al cambio tecnológico con sus 2000 funciones, acompaña el proceso cada vez más racionaliza-

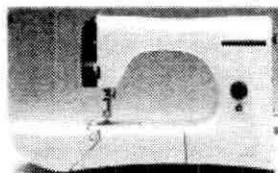
do de la costura comercial. No en vano el nombre de su modelo es LOGICA.

Esta historia muestra a su vez, cómo a pesar de los cambios, los tres diseñadores quedaron presos de la tipología, que es tan fuerte en la configuración del aparato, que ninguno pudo cambiar la relación ergonómica con el usuario, que constituye su principal punto débil.

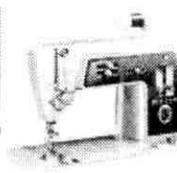
A nivel histórico la máquina de coser también es paradigmática, ya que resultó ser la embajadora de los ideales de la Revolución Industrial en el ámbito doméstico, donde introduce los valores de la industrialización aún antes de la bomba de agua.

En cuanto a su proyección social, miles de familias se sostuvieron económicamente gracias a ella, durante varias generaciones y contribuyó a formar valores sobre el rol de la mujer en el hogar y en la sociedad, como lo atestigua el cuadro de Berni «Primeros pasos».

Pero la mejor enseñanza que su diseño nos deja es la particular relación que contribuyó a formar con sus dueñas, ya que ésta se impregnó de atención, cariño, conocimiento y cuidado, al punto tal que las máquinas no se tiran, se heredan, regalan o revenden, se reciclan como adornos o soportes. Las máquinas de coser no contribuyeron a la formación de ningún cementerio de objetos como ocurre con otros artefactos.



"Mirella" de Marcello Nizzoli
Necchi



Mod. 600 Henry Dreyfuss
Singer



"Logica" Giorgio Giugiaro
Necchi



Blankenburg
CALDERAS
PARA CALIFACCION A
LEÑA O AGUA CALIENTE
RADIADORES

Para vos, que supiste conservar lo que llevabas adentro con Cero Defecto.

UNA VEZ MAS, GRACIAS.
ESTAMOS SEGUROS DE QUE VAMOS A DARTE UNA ALEGRIA TAN GRANDE, QUE LA VAS A CONSERVAR TODA TU VIDA.

DOMINGO 19 DE OCTUBRE
DÍA DE LA MADRE

HITACHI
CERO DEFECTO

RADIO VICTORIA Tte. Gral. Perón 2323 - Cap. Fed. Servicio "POST VENTA" 963-4505

Notas

1 Koselleck, Reinhard. Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos. Paidós básica. Cap. XIV "Evidentemente, las categorías 'experiencia' y 'expectativa' reclaman un grado más elevado, ya apenas superable, de generalidad, pero también de absoluta necesidad de uso. Como categorías históricas equivalen en esto a las de espacio y tiempo." Pág.335

2 Toffler, Alvin. "El shock del futuro" Plaza Janés Editores - Barcelona 1970 p.39

3 «Impronta» entendida como normas y sistemas de uso, legitimación y jerarquización social.

4 "Hay quienes propician una apropiación pragmática de las posibilidades de la tecnología, entendiendo que Técnica es uso pragmático frente a los problemas de la realidad. Un tecnicismo antiintelectual que opone la idea de cultura técnica a la de cultura intelectual." comenta Francisco Liernur en su prólogo a Dal Co, Francesco, en «Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura» Paidós estética.

"El instrumento no es neutral en la prefiguración de un objeto, y dependerá de cuál se utilice para que éste sea intencionado de manera diferente. No "da" lo mismo proyectar utilizando croquis, cerámica o un gráfico producido por ordenador. La no neutralidad del instrumento es un dato que debe ser comprendido por el diseñador y en consecuencia aprovechado en sus

posibilidades expresivas. El contexto global, con la 'suma de conceptos que provee' orienta hacia la valoración de cada forma, conseguida según la consecución de determinados instrumentos." Adriana Cortese en "Diseño y Morfología. Los signos del racionalismo y del post racionalismo en objetos de diseño industrial" . Edición de la autora. FADU UBA Buenos Aires 1990

5 En 1901 se demostró la posibilidad de enviar mensajes transoceánicos al establecer, Guillermo Marconi, una transmisión a través del Atlántico, entre Cornwall -en el Reino Unido- y Terranova -en Canadá- lugares distantes 3.200 km. Pero esas señales transmitidas por radio eran únicamente telegráficas; recién en 1905 Fessenden descubrió la técnica de modulación de ondas, lográndose transmitir el primer programa de radio el 24 de diciembre de 1906, desde una estación experimental ubicada en Brant Rock, Massachusetts.

6 Nos referimos revistas tales como Ciencia Popular y Mecánica y Ciencia, ambas versiones "en castellano" de publicaciones norteamericanas.

7 Es el caso de Radiopráctica, tabloide ampliamente difundido entre los radiotécnicos.

8 Ver Gandolfi, Fernando: "Días de radio", en Nivel 6, N° 23, CEAD, Mar del Plata, 1996.

Bibliografía

*VVAA Moles, A. Baudrillard J., Boudon P., Van Lier H. Wahl E. Morin V. Los objetos Editorial Tiempo contemporáneo. Serie Comunicaciones Argentina 1974

*Baudrillard, Jean El sistema de los Objetos Fondo de Cultura Económica. México 1969

*Ciapuscio, Héctor Nosotros y la tecnología Grupo Editor Agora Distribuye Emecé Argentina 1999

*Warning, Rainer Estética de la recepción Colección La balsa de la Medusa

*Chartier, Roger El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Gedisa Barcelona 1992

Escribir las prácticas Editorial Manantial Argentina 1996

*De Certeau La invención de lo cotidiano. Instituto Mora México 1980

*Manzini, Ezio Artefactos Experimenta Ediciones Madrid 1992

*Maldonado, Tomás El futuro de la Modernidad. Júcar Universidad Madrid 1990

Ambiente humano e ideología Nueva Visión Bs. As. 1971

El diseño industrial reconsiderado, G.G. Barcelona 1993

*Rybczynski, Witold La casa. Editorial Emecé Buenos Aires 1993

*Morace, F. Contratendencias Experimenta Ediciones Madrid 1993

«Una historia social del consumo entre grandes ideas, grandes nombres y grandes calidades». Pág. 38 En Revista Experimenta Abril 1995 - «¿Dónde comemos hoy?» Rev. Experimenta. Agosto 1995

* Perrot, M. Textos para pensar «El nudo y el nido» Ed. Perfil 1993

Philippe Ariés De la solidaridad al anonimato, Norbert Elías La cortesía del lecho, Georges Vigarello Higiene e intimidad del baño,

Georges Teyssot Lo social contra lo doméstico, Michele Perrot Modos de habitar, Luis Fernandez Galiano El fuego del hogar, Mario

Praz La personalidad del ambiente , Peter Thornton Artistas y artesanos en Revista A&V N°14 1988 Ensayos

Condiciones de linealidad en la música tonal

Pablo Fessel

Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical (UNLP); Licenciado en Letras (UBA)

Docente-investigador en la Facultad de Bellas Artes. Cátedra: Lenguaje Musical Contemporáneo (Departamento de Música). Co-director del Proyecto "La interacción de principios texturales", radicado en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Docente en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), a cargo de la cátedra Evolución de los Estilos III (Clasicismo y Romanticismo), del Departamento de Artes.

1- Introducción¹

El presente trabajo se inscribe en el marco de un conjunto de hipótesis relativas al problema de la textura musical. De acuerdo con estas hipótesis, la textura musical estaría caracterizada principalmente por una estructura jerárquica de ámbitos relativamente autónomos de organización musical, a los que hemos denominado *estratos texturales*. Tales estructuras están representadas en base a tres aspectos. El primero está dado por la *cantidad* de estratos a cada nivel de la jerarquía textural; esto es, la segmentación de la simultaneidad musical en elementos relativamente coherentes en sí mismos, tales como una melodía, una línea de bajo, un *ripieno* armónico como acompañamiento, etc.; elementos que podrían admitir, por su parte, una segmentación interna ulterior. El segundo de estos aspectos está dado por una *caracterización* de tales estratos, de acuerdo con nociones como la de línea, ostinato, pedal, *ripieno* armónico, etc. El tercero de los aspectos que

determinarían la textura de un fragmento musical está dado por la identificación de ciertas *relaciones* texturalmente relevantes entre los estratos, relaciones tales como la homogeneidad o no-homogeneidad tonal, métrica, la coincidencia acentual, de ataques, etc.².

El problema de la linealidad se plantea entonces en relación con el segundo de esos aspectos: la caracterización de los estratos texturales. A efectos de dar cuenta de esa caracterización, hemos establecido como punto de partida una distinción entre estratos lineales y estratos no-lineales. En lo que sigue, intentaremos establecer las condiciones bajo las cuales se constituye un estrato de carácter lineal, en la música tonal. El planteamiento mismo del problema, esto es, la determinación de *condiciones* de la linealidad, implica una negativa a la idea de que la línea (o la melodía), suponga un elemento, cuya constitución como componente de la textura musical precede a toda labor analítica, elemento que, por lo tanto, se consideraría como *proprio* de la obra, sin la mediación

de hipótesis previas (en este caso, texturales) al respecto.

En efecto, en la teoría de la música tradicional, la noción de línea suele adoptarse como una noción no problemática³. Eventualmente, en una explicitación del supuesto sobre el que se funda, podemos establecer que parte del principio de que ésta excluye toda simultaneidad sonora.

Así, la distinción lineal / no-lineal se resolvería en términos de la noción de *simultaneidad*: toda pura sucesión de sonidos es susceptible de constituir una línea. Esta definición admite entonces desglosar dos supuestos: a) elementos simultáneos no son susceptibles de constituir una única línea; y b) la linealidad es definible por características intrínsecas de las líneas.

En el presente trabajo, partiremos del supuesto de que la línea⁴, como componente de la textura musical, no constituye un elemento dado *a priori*, sino que resulta de una particular caracterización textural de la totalidad del objeto musical en consideración. En otros términos, se entenderá la constitución de una línea como una *función* de la estructura textural global del objeto en consideración. Esto implica que su constitución en cuanto tal dependerá tanto de factores intrínsecos como extrínsecos. Los factores intrínsecos tendrían que ver con los elementos que posibilitan la asociación de sonidos en un agrupamiento susceptible de ser caracterizado como un estrato lineal (lo que Albert Bregman denomina *integración secuencial*⁵). Los factores extrínsecos determinan la disociación de esos sonidos respecto de los otros estratos texturales constituidos en una determinada simultaneidad. Lo que importa señalar, específicamente, es que estos factores se relacionan de un modo

complementario: cuanto más fuerte es la disociación, menor es el grado de asociación necesario para la constitución de la línea; lo mismo ocurre en el caso inverso. Luego de una consideración de esos factores vamos a proponer la idea de que la linealidad tampoco excluye, en principio, la simultaneidad.

2- Condiciones de linealidad

Entre los factores que promueven la asociación de elementos en una línea se cuentan: a) la proximidad interválica; b) la proximidad de ataques; c) la variabilidad formal; d) la convergencia direccional; y e) la similitud tímbrica. Entre los aspectos que hacen a la disociación de una línea determinada respecto de los otros estratos componentes de la textura pueden indicarse: a) la independencia rítmica; b) la separación registral; c) la divergencia direccional; d) la disimilitud tímbrica; y e) diferencias de intensidad⁶. Algunos de estos mismos aspectos, aunque en una formulación normativa, y en el marco de una finalidad pedagógica, están planteados en los tratados corrientes de contrapunto, y tienen su reflejo en los principios de conducción de voces de la teoría schenkeriana (cf. Schenker, 1979).

El grado conjunto (el mayor grado de proximidad interválica compatible con cierta variabilidad formal) como principio constructivo de la melodía en la polifonía renacentista ha sido puesto de relieve, entre otros, por Knud Jeppesen (1927). Wright y Bregman, más recientemente (1987), han señalado el fundamento textural que lo motiva. Lo que queda por agregar aquí, eventualmente, es la relación inversa que este principio tiene con el grado de separación registral de la línea, res-

pecto de los otros componentes de la textura. Para mostrar esta relación podemos traer a cuento la caracterización que hace Charles Rosen de los temas en la música clásica (1997): en gran medida (fundamentalmente en los primeros temas de los movimientos en alguna de las formas sonata), éstos están configurados como un despliegue horizontal de los acordes constitutivos de la polaridad dominante / tónica. Esto determina que el principio interválico que los constituye, más que el grado conjunto, sea el de la *arpegiación* (Schenker, 1979). Pero este patrón sólo es posible sobre la base de la separación registral clara entre la línea melódica y el acompañamiento, que caracteriza buena parte de la música del clasicismo. En mucha de la música romántica, en cambio, donde el contraste registral entre la línea y el acompañamiento se desdibuja (si no se pierde acaso toda posibilidad de distinción entre estos elementos), la línea muestra, comparativamente, un grado mayor de proximidad interválica.

La proximidad interválica, como elemento asociativo, se manifiesta también en un fenómeno denominado por Bregman «segregación de corrientes auditivas»⁷ (1990). Una sucesión estricta de notas, sin ningún tipo de simultaneidad, dadas ciertas discontinuidades interválicas, puede constituirse en una textura polifónica, como resultado de la asociación de sonidos, discontinuos entre sí, pero interválicamente próximos.

La proximidad de ataques, como elemento de asociación, expresa la necesaria cohesión temporal entre elementos sucesivos, a efectos de constituirse como una determinada unidad formal. En tal sentido, se puede suponer que uno de los problemas compositivos planteados

por F. Chopin en el Preludio op. 28 en La menor, es precisamente el que tiene que ver con la cohesión temporal de la línea: ¿cuál es el grado en el que pueden separarse los elementos que componen una frase sin que su cohesión misma se vea afectada? De nuevo, el grado de separación temporal parece dependiente de la proximidad interválica: a mayor separación entre las notas, menor debe ser el intervalo melódico, a efectos de mantener la continuidad (no casualmente, el intervalo en los puntos críticos del Preludio citado [cc. 4-5; 9-10 y 16-17] es el unísono). El fenómeno de la segregación de corrientes auditivas, por otra parte, pone en evidencia la primacía de la proximidad interválica por sobre la proximidad de ataques, en el sentido de que la segunda no opera asociativamente si la primera condición no se observa.

La variabilidad formal expresa la necesidad de un mínimo nivel de movimiento melódico a efectos de diferenciar una línea de un pedal, o eventualmente un ostinato. Aquí cabe preguntarse si un único sonido prolongándose en el tiempo sin cambios de altura podría ser considerado una línea, o si una sucesión de notas repetidas (como las que se presentan en el contorno superior de la textura en el Preludio en Si menor de Chopin, o en un registro medio en la segunda sección del Preludio en Fa # mayor) admiten esa caracterización.

El timbre tiene un efecto asociativo y disociativo a la vez. La similitud tímbrica favorece la integración sucesiva de sonidos, mientras que la disimilitud tímbrica remarca la disociación de elementos tanto simultáneos como sucesivos (y esto explica la función básica del timbre en la orquestación clásica y romántica, orientada a la clarificación de

las distinciones texturales⁸). No obstante, parece que el timbre es incapaz de establecer por sí mismo una asociación o disociación textural. Para verificar esta observación necesitaríamos contar con un ejemplo en el cual el único factor potencial de disociación fuera el timbre, esto es: un conjunto de elementos rítmica y registralmente coincidentes, pero tímbricamente disímiles. Un ejemplo así nos lo suministra el comienzo de la «Danse pour le fureur des sept trompettes», del *Quatour pour la fin du temps* de O. Messiaen: el piano, el clarinete, el violoncelo y la flauta interpretan una monodía al unísono, y con una coincidencia estricta de ataques. Texturalmente, el efecto asociativo del unísono se impone por sobre el efecto disociativo que podría tener el timbre, dando lugar a una estructura lineal sin estratificación, en otras palabras: la representación textural apropiada no parece ser la de una polifonía, sino la de una monodía.

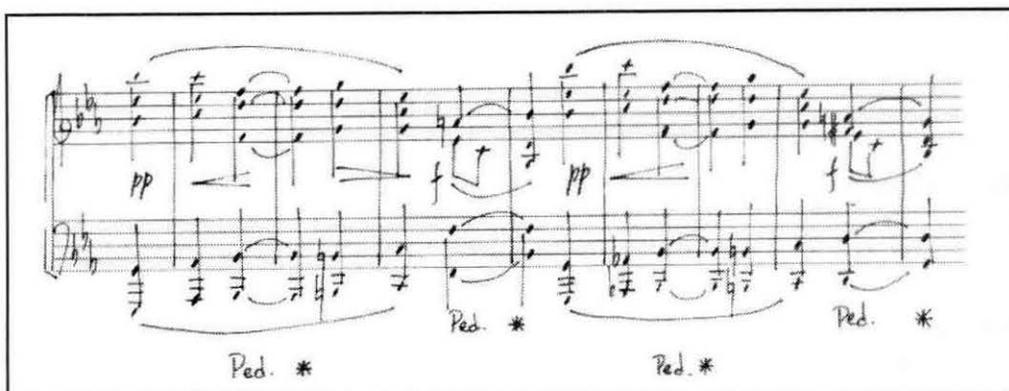
Esto puede deberse a que, mientras que la combinación de alturas distintas da lugar a una entidad de otro nivel jerárquico en el orden tonal (un intervalo, o un acorde), la combinación de timbres no resulta en una entidad de otra clase, sino que simplemente conforma un timbre nuevo (un timbre 'fantasmagórico', en términos de Pierre Boulez⁹), equivalente en todo sentido a los timbres 'naturales' que lo componen. En otras palabras, es la inexistencia de una organización jerárquica del timbre lo que parece estar a la base de su incapacidad para determinar distintivamente una disociación textural.

Hasta este punto, hemos considerado puras sucesiones. Corresponde plantearse ahora la pregunta de si sonidos simultáneos pueden constituir estratos texturales linea-

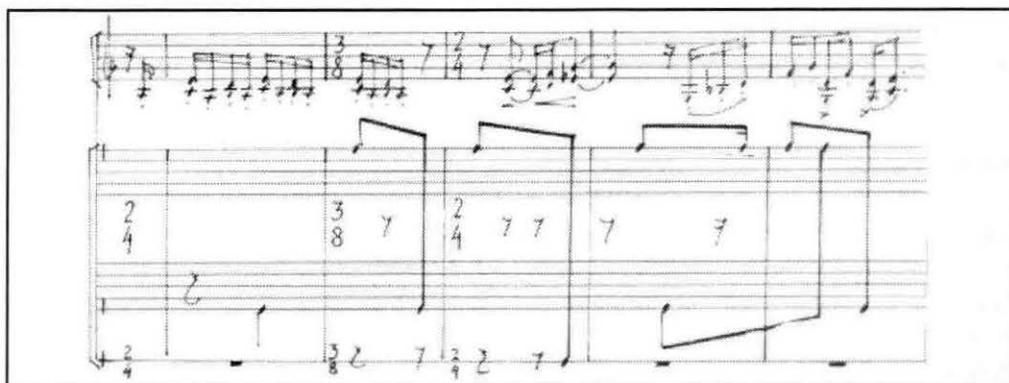
les. Si suponemos que sí, entonces cabe preguntarse bajo qué condiciones esto podría darse. El doblamiento de octavas (característico de toda textura no rigurosamente polifónica) presenta un problema para una concepción de línea como rigurosa sucesividad. Es cierto que la 8va. constituye un intervalo peculiar, casi un no-intervalo: una suerte de duplicación registral de una nota. En este caso, podríamos decir que nos encontramos en una instancia de *espaciamiento registral* de la línea. Sin embargo, lo mismo ocurriría si reemplazáramos la 8va. por la 4ta. o la 5ta. (esto es, intervalos justos), o incluso intervalos como la 3ra. y la 6ta., mientras que el paralelismo sea relativamente constante. Así, puede decirse que, en la medida en que se trata de sucesiones direccionalmente convergentes, más que *líneas paralelas* lo que se nos presenta es el espaciamiento registral de una línea, lo cual le agrega una cualidad, no textural, sino, eventualmente, tímbrica¹⁰.

En muchos casos, como en el *Camaval* op. 9 de R. Schumann (ver ejemplo 1), el doblamiento de octavas aparece 'armonizado': aquí puede decirse que estamos tratando con un aspecto relativo al *grosor*, o la densidad de la línea. Así, la sucesión estricta de sonidos (la línea convencional) no sería más que el grado 0 en la densidad de la línea. Stravinsky hace un empleo compositivo de este elemento, en algunos pasajes de *L'Histoire du Soldat* (la parte del violín en la Música para la escena III, o en el Tango), en los que la línea presenta simultaneidades ocasionales de 3ra., 4ta., 5ta., 6ta. y hasta 7ma., conformando así una línea de densidad variable, aprovechando para eso la posibilidad de doble cuerda del violín (ver ejemplo 2).

Ejemplo 1: *Carnaval*, op. 9 de R. Schumann (*Pierrot*, cc. 9-16)



Ejemplo 2: *L'Historie du Soldat* de I. Stravinsky (*Tango*, cc. 13-17)



En estos casos, casos que involucran la convergencia direccional, parece necesaria, a efectos de caracterizar esos elementos como una línea con determinado grosor, o densidad, la coincidencia estricta de ataques. Esto constituye una muestra indirecta que corrobora el principio relativo a la independencia rítmica como un factor que promueve la disociación textural, y, consecuentemente, la independencia lineal (Wright y Bregman, 1987). En otros términos: el efecto disociativo de la discontigüidad registral sólo se neutraliza a partir del efecto asociativo aun más fuerte de la sincronía de ataques y, eventualmente, el paralelismo melódico. De no darse estas

condiciones rítmicas y direccionales, la discontigüidad registral opera disociativamente.

En síntesis, la proximidad interválica parece ser la condición más fuerte para la constitución de un estrato textural lineal. El grado en el que esta condición puede verse atenuada depende crucialmente del grado de separación registral entre la línea y los otros estratos que componen la textura (lineales o no): cuanto mayor es la separación registral, menor es el grado de proximidad interválica necesario para preservar la cohesión lineal. Esto explica ciertas diferencias observables entre melodías clásicas y románticas, relativas al principio interválico que las

constituye. La *arpegiación*, como principio constructivo de cierto número de melodías clásicas se explica, más allá de las necesidades vinculadas a la manifestación en el orden temático de la polaridad tonal, sobre la base de la separación registral constante que caracteriza la textura de ese estilo, en contraposición con la indisociabilidad creciente entre melodía y acompañamiento en la música del romanticismo. La simultaneidad, entendida como cualidad tímbrica o de densidad de la línea, depende principalmente de la coincidencia de ataques entre los elementos simultáneos, y, en menor medida, de la convergencia direccional. La similitud o disimilitud tímbrica,

y las diferencias de intensidad, por último, no alcanzan a determinar por sí mismas la constitución de una línea y su diferenciación respecto de los otros componentes de la textura.

3- Conclusiones

En su *Traité de l'harmonie*, Rameau le asigna a la melodía un carácter derivado respecto de la armonía¹¹. Independientemente del grado de acierto que estemos dispuestos atribuirle a esta formulación (que se explica históricamente, en rigor, en el contexto de la discusión con Rousseau sobre los orígenes de la música y la primacía de la música instrumental) respecto de esta posición, está claro que ésta se plantea con relación a la determinación del *contenido* de lo melódico (o de lo lineal). Sin embargo, desde el punto de vista de su determinación *formal*, esto es, de la constitución de la línea en cuanto tal, quisiéramos decir que ésta es sólo una consecuencia de la textura: su constitución objetual depende de los mismos principios que determinan la constitución de la textura global de la obra musical o el fragmento en consideración.

El concepto de línea, en tal sentido, y en la música tonal al menos, no parece susceptible de una caracterización limitada a la oposición simultaneidad / sucesividad. En primer lugar, la sucesividad, si bien una condición necesaria, no parece constituir una condición suficiente para la constitución de la línea: bajo ciertas condiciones un determinado agrupamiento de sonidos sucesivos puede constituir más de una línea (dada cierta discontigüidad interválica entre algunos de los elementos que lo componen, como en los casos de polifonía virtual, o de segregación de corrientes auditivas,

mencionados anteriormente), o incluso no alcanzar siquiera a constituir la. En segundo lugar, la sucesividad tampoco parece condición excluyente, en el sentido de que, bajo ciertas condiciones (coincidencia de ataques y, preferentemente, paralelismo melódico) elementos simultáneos pueden considerarse constitutivos de la línea.

Así, la constitución de un agrupamiento de elementos sonoros en términos de *línea* depende de un conjunto complejo de condiciones que hacen tanto a la asociación de esos elementos en una unidad textural de tipo lineal, como a su disociación respecto de elementos constitutivos de otras unidades simultáneas en la estructura textural. Esta doble determinación explica a la vez la presencia de elementos de linealidad en unidades texturalmente no lineales como, por ejemplo, el bajo alberti, en el estilo clásico.

La hipótesis formulada al comienzo de este trabajo, relativa a la

constitución de la línea como una función de la estructura textural global, expresa así la idea de que ésta no se constituye de modo independiente respecto de los otros elementos que conforman la estructura textural en su totalidad. También implica, por eso mismo, que no siempre es posible determinar con precisión si un estrato textural es lineal o no. Esto se debe a que la complejidad de factores que muestran incidir sobre la linealidad, en ocasiones se manifiesta con un grado de ambigüedad tal (es decir, con una combinación particular de elementos asociativos y disociativos operando simultáneamente) que podría hacer imposible, o, en todo caso, muy endeble, esa determinación. Lo que interesa a nuestros fines será entonces, no tanto la caracterización precisa de un estrato en tanto que lineal o no-lineal, como la identificación de los factores que determinan ya sea una u otra de esas posibilidades, o un cierto compromiso entre ellas.

Notas

1. Este trabajo se desarrolló a partir de problemas tratados en el contexto de una Beca Postdoctoral otorgada por el CONICET durante el período 1997-98, y, posteriormente, en el marco de los Proyectos "Principios texturales en la música tonal" (11/B061, 1996-98) y "La interacción de principios texturales" (11/B093, 1998-2001), del Programa de Incentivos (SPU), radicados en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y dirigidos por Gerardo Huseby. Una primera versión del mismo fue leída en las XII Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología; Buenos Aires, agosto de 1998.
2. Estas hipótesis están mejor desarrolladas en trabajos anteriores sobre el tema. Cf. Fessel (1996, 1997, 1998).
3. Lo mismo ocurre en teorías más recientes, como las de Meyer (1973) y Narmour (1990), donde la melodía constituye un 'parámetro' analítico de la obra, cuya constitución misma en tanto que parámetro no es objeto de una fundamentación teórica significativa.
4. Preferimos emplear el término línea en lugar de melodía por cuanto este último conlleva los supuestos de línea superior, soporte de la elaboración temática de la obra, aspectos éstos que exceden el alcance de este trabajo.
5. Cf. A. Bregman, 1990.
6. Algunos de estos factores están formulados en Rahn (1982).
7. El término original es 'auditory stream segregation'.
8. Cf. R. Erickson, 1975

9. Citado por Bregman, 1990, p. 489.
10. Cuando el espaciamiento registral es relativamente extremo, la duplicación puede dar lugar a estratos diferenciados, y, eventualmente, temporalmente disociados (aun cuando exista una absoluta sincronía de ataques), tal como ocurriría, por ejemplo, en el caso del *Homenaje a García Lorca* de Silvestre Revueltas, analizado en Basso, Liut, Guillén y Balderrabano (1998).
11. "La melodía es apenas una consecuencia de la armonía". (Rameau 1971: 27)

Bibliografía

- Basso, Gustavo; Martín Liut; Julio Guillén y Sergio Balderrabano
1998 *Límites de aplicación del desplazamiento acústico temporal*. XII Jornadas Argentinas de Musicología, inédito.
- Bregman, Albert
1990 *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: MIT Press.
- Erickson, Robert
1975 *Sound Structure in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Fessel, Pablo
1996 "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música (UNL)* 5: 75-93.
- 1997 *Principios texturales en la música tonal*. Informe final de la Beca de perfeccionamiento en investigación otorgada por el CONICET durante el período 1995-1996.
- 1998 "Algunas notas sobre textura". *Actas de las II Jornadas sobre Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA): 241-44.
- Jeppesen, Knud
1927 *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover.
- Meyer, Leonard B.
1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*. Berkeley: University of California Press.
- Narmour, Eugene
1990 *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rahn, Jay
1982 "Where is the Melody?" *In Theory Only* 6 (6): 3-19.
- Rameau, Jean-Philippe
1971 [1722] *Treatise on Harmony*, trad. de Philip Gossett. New York: Dover.
- Rosen, Charles
1997 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. 2da. ed. New York: Norton.
- Schenker, Heinrich
1979 *Free composition*. New York: Longman.
- Wright, John y Albert Bregman
1987 "Auditory stream segregation and the control of dissonance in polyphonic music". *Music and Psychology: a Mutual Regard*. Ed. por Stephen McAdams. (London: Harwood): 63-92.

El arreglo en la música popular¹

Diego Madoery

Prof. Titular de Conjunto Instrumental
y Prof. Adjunto de Folklore y
Etnomúsica, FBA U.N.L.P.
Docente Investigador
en el Programa de Incentivos

1- El Arreglo. La Versión.

Este artículo continúa la investigación planteada en el trabajo "Los Procedimientos de Producción Musical en Música Popular"¹. Deseamos, en esta segunda parte, avanzar sobre el *arreglo* como procedimiento característico de este ámbito musical. Nuevamente abordaremos la problemática desde un enfoque interpretativo que nos permita reconocer vínculos y sentidos en los modos de producción particulares de la música popular.

Coriún Aharonian en su artículo "Direccionalidad socio-cultural y concepto de versión en mesomúsica"² dice: "La musicología estudia habitualmente dos niveles de producción de un hecho musical que se dan habitualmente: la composición y la interpretación. Pero no ha definido, hasta ahora un tercer estadio, intermedio entre la composición y la interpretación, que se da en el terreno de la mesomúsica: el que proponemos denominar versión, estadio en el que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla (y

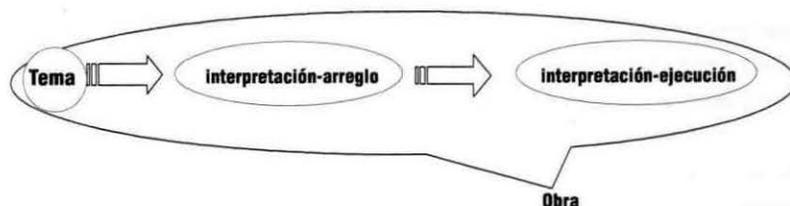
de reconocer a sus autores originales)" (Aharonian, 1990).

De aquí en adelante se hará referencia a este procedimiento en forma indistinta como *versión* o *arreglo*. Es claro que ambos términos se refieren a lo mismo, pero con matices: el término *versión* habla más bien del producto y el término *arreglo* nos acerca más al procedimiento. Sin embargo, no hay contradicción: existe un espacio intermedio entre el tema y el producto. A este espacio que involucra procedimientos operativos y estratégicos denominamos *arreglo* o *versión*.

1.1 El Arreglo como interpretación.

Antes de comenzar con el análisis del *arreglo* convendría aclarar dos términos ya utilizados: *interpretación* y *tema*.

Entendemos a la interpretación como un proceso cooperativo de significación. Si nos ubicamos en la cadena de comunicación, la obra musical, implica al menos un proceso de doble interpretación: "interpretación-ejecución" e "interpretación-recepción". En el primer caso se tra-



ta de músicos-intérpretes y en el segundo de oyentes-intérpretes. A este doble mecanismo, vamos a incorporar un tercero para el caso de la música popular: el *arreglo* como interpretación. A partir de aquí hablaremos de "*arreglado*" para indicar a la persona o conjunto de personas intérprete/s de un tema preexistente. La interpretación-*arreglo* conlleva procedimientos operativos y estratégicos relacionados a las instancias de creación y ensayo. (Madoery, 98)

Distinguimos, entonces, dos estructuras dentro del producto-obra: el *tema* y el *arreglo*.

El *tema* constituye una unidad de sentido musical y en muchos casos musical - textual. Los rasgos que definen el tema son realmente pocos, se vinculan con la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos. Profundizando el párrafo antes citado de Aharonian el *tema* correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera. Corresponde a una configuración melódica. Dado que el núcleo característico de la música popular se caracteriza por la estructuración en función de contextos tonales o modal - tonales, esta estructura melódica (el *tema*) implica una armonía relacionada a su génesis. Es decir al contexto de la obra-arreglo en el que el *tema* aparece por primera vez.³

De este modo se entiende a la obra en el contexto de la música popular como el producto de una continua dinámica entre *tema*, *interpretación-arreglo* e *interpretación-ejecución*.

Entender el *arreglo* como interpretación significa que este procedimiento constituye un proceso semántico de base enciclopédica por lo que implica un contexto, una hipótesis de significación a partir del *marco-especie* y el *tema*, y una inferencia por parte del arreglador.

En otras palabras, el arreglo posee una semántica particular, estableciendo distintos tipos de vínculos con el *tema* y la *especie-marco* (Madoery, 98). Reconocemos la semántica temática y hemos abordado a la *especie* como manual de instrucciones, nos resta desarrollar al *arreglo* como productor de sentido, que como veremos más adelante, podrá incorporar nuevas significaciones respecto del *tema* y la *especie*.

A partir de este enfoque se desprende que el *arreglo* se encuentra condicionado por una gran cantidad de variables. Podemos diferenciar tres grupos:

_La *especie-marco*.

_La enciclopedia particular del arreglador (formación / enciclopedia cultural)

_El tipo de interpretación que desarrolle en función de:

demandas del mercado,
estructuras ideológicas.

Es claro que las demandas del mercado (público consumidor) están relacionadas con una estructura ideológica. Las estructuras ideológi-

cas condicionan el *arreglo* porque condicionan cualquier interpretación. También es cierto que muchos tipos de *arreglo* no se encuentran avalados por las demandas de los productores que inciden en el mercado. Los condicionantes antes citados no son excluyentes. En ciertos casos el arreglador tomará como criterio la *especie-marco*. Si su intención es modificar este *marco*, encontraremos condicionantes relacionados a su formación particular, a su enciclopedia cultural y a su estructura ideológica.

Analizando al *arreglo* como interpretación, podemos distinguir al menos tres situaciones, en función de los vínculos que se establezcan respecto al *tema* y la *especie* (siempre asumiendo la idea de continuo para todas las clasificaciones):

_ Interpretación dentro del *marco-especie*. Las especies implican como hipótesis un tipo de arreglo particular. Así como la especie se transforma, las reglas normativas para cada caso van transformándose a través del tiempo.

_ Interpretación metafórica del *tema*, del *marco-especie* o de ambos. La metáfora implica "marcas en común" (Eco, 1977, 3.8.3.) entre los elementos vinculados, es decir, algún nivel de semejanza entre *tema* y/o *marco-especie* de origen y nuevo producto en otro *marco-especie* o en una zona de innovación respecto de estos *marcos*. Para compren-

der este tipo de interpretaciones deberemos considerar los aspectos semánticos que proponen tanto el *tema* (musical o musical-textual) como los *marcos-especies*.

La versión de Divididos sobre el tema de Atahualpa Yupanqui "El arriero"⁴, podría ejemplificar un caso de interpretación metafórica. Aquí la metáfora, entre la canción folklórica (origen del tema) y la versión – blues, aparece en marcas tales como el desamparo, la denuncia y lo austero, (como vínculo entre el contexto socio-cultural y la música).

_Uso del tema. En este caso el *tema* es utilizado como incrustación (cita) en contextos lejanos de su *marco-especie* o utilizado en función de estructuras estéticas – ideológicas. Algunos de los *arreglos* sobre temas de origen folklórico en Liliana Herrero podrían ubicarse en esta situación. La versión del tema recopilado por Leda Valladares "Ay, porque Dios me daría" puede ejemplificar este uso del tema.⁵

Los límites en esta clasificación son imprecisos. El caso de la versión de "Desencuentro" (Troilo/Castillo) por el grupo de rock metálico "Almafuerte"⁶, podría interpretarse como *uso del tema*. Sin embargo es posible que quienes produjeron y quienes consumen estos productos encuentren vinculaciones metafóricas como por ejemplo: la marginalidad, la dureza y otros.⁷

El *arreglo* como interpretación metafórica o como uso del tema permite arribar a la siguiente conclusión:

El tema supervive a la especie-marco que le dio origen.

Esta conclusión se observa con claridad en el caso citado de "Desencuentro". Hasta en la versión

de Almafuerte, el producto–obra continúa llamándose "Desencuentro". Mas allá que puristas del tango puedan negar esta filiación, el grupo intérprete y su público, la reconocen. Esta es una de las características fundamentales de la música popular: el grado de variabilidad de sus temas⁸. En este punto, resulta interesante observar, ciertas diferencias entre la música popular y sus estratos contiguos. El *arreglo* proviene de una forma particular de hacer música en contextos folklóricos. Ahora bien, la figura del "arreglador" es propia de la música popular. En contextos folklóricos la composición, el *arreglo* y la interpretación se encuentran fuertemente vinculados. En la música académica sucede algo similar con la salvedad que el "autor" es fundamental para este contexto y cualquier variación sobre un tema preexistente constituye una nueva obra.⁹

1.2 Momentos del Arreglo.

Podemos distinguir dos momentos en el proceso del *arreglo*:

a) La organización y realización del arreglo. Los procedimientos estratégicos de organización rítmica, textural, armónica y formal en función de una instrumentación determinada.

b) La interpretación–ejecución, de cada intérprete (solista – conjunto), de aspectos no traducibles a grafía simbólica. Nos encontramos con un conjunto de procedimientos operativos propios de la "performance": Fraseo, dinámicas, colores tímbricos particulares, desvíos rítmicos, distintas formas de improvisación, etc., conforman este conjunto en donde intervienen también las variables que condicionan el arreglo expresadas anteriormente: la espe-

cie, la formación particular de cada intérprete, su enciclopedia cultural y el tipo de interpretación que desarrolle en función de demandas del mercado, o bien de estructuras ideológicas particulares.

La interpretación–ejecución culmina el *arreglo*. Y dado que este momento es variable, el *arreglo* se define en cada interpretación. Esta dinámica produce una dialéctica permanente. En esta ambigüedad residen rasgos característicos de la música popular y folklórica, que hacen de ellas un movimiento continuo, sumamente atractivo.

1.3 El Arreglo standard.

Una vez analizadas las características del *arreglo* como proceso interpretativo y de la *especie* como *marco*, estamos en condiciones de establecer ciertas características de la música popular, que tienden a constituir al *arreglo* como un estereotipo. Estas características no se refieren a una *especie–marco* determinada. Sí representan al núcleo característico de la música popular en cuanto a sus manifestaciones más relacionadas con la masividad y el gran consumo:

- _Armonía Tonal - Funcional.
- _Estructura Formal basada en dos o en tres temas sin elaboración.
- _Instrumentación standard.

La instrumentación standard se constituye a través de tres planos, con sus respectivos instrumentos y funciones:

- a)** Voz y/o Instrumentos solista/s.
- b)** Instrumentos en función rítmico - armónica
- c)** Instrumentos de percusión

(acompañamiento rítmico)

a) Voz y/o Instrumentos solista/s.

En este plano se desarrollan los temas. Socialmente estos músicos poseen otra situación social respecto de los demás (De Menezes Bastos, 1977). Aquí se observa al *arreglo* como interpretación-ejecución. En este plano también distinguimos *instrumentos solistas* en contextos de grupos con *voces solistas*. Estos instrumentos poseen un status similar a la voz solista y poseen funciones de "solos" enmarcados en lo que cada *especie-marco* determina. Este es el estrato donde el músico posee mayor libertad de interpretación. Existen casos en el que los rasgos del *arreglo*-interpretación-ejecución son más pregnantes que los rasgos del *arreglo* como procedimiento estratégico de estructuración. La música popular se estructura sobre este plano textural donde la figura posee un papel determinante en el producto-obra.

b) Instrumentos en función rítmico-armónica.

Aquí encontramos a los instrumentos armónicos habituales como el piano, teclado/s, guitarra, guitarra eléctrica, él o los instrumentos que cumplen la función de bajo, como así también al conjunto de instrumentos que cumplen funciones de relleno, cuerdas, bronces¹⁰, etc. Cumplen funciones de acompañamiento rítmico-armónico. Configuran la armonía y contribuyen a la textura rítmica. Poseen distintos niveles de continuidad. Posiblemente en los casos de *especies-marcos* relacionadas a estratos folklóricos la continuidad rítmica es mayor. En productos de gran consumo también se observa

esta característica. En muchos casos, el arreglador se encuentra dentro de este sub-grupo instrumental.

c) Instrumentos de percusión.

Cumplen función de acompañamiento rítmico. Se caracterizan por ser soportes de una estructura métrica continua. Constituyen el plano de mayor regularidad en la pulsación. Este plano se estructura en función de fórmulas rítmicas que en virtud de la especie y la interpretación - arreglo poseen distintos grados de variación.

Es interesante notar como, en función de la marcada tendencia hacia la homogeneización de la cultura¹¹, este tipo de instrumentación tiende a eliminar diferencias entre agrupaciones que por su origen poseían otro tipo de organización e instrumentos. Estamos hablando de un grupo arquetípico que incluye:

Voz (voces), teclado, bajo (contrabajo o variantes), guitarra eléctrica, batería, percusión (accesorios y otros instrumentos de percusión de mayor vinculación regional - folklórica). A esta agrupación base podrán incorporarse una sección de bronces o bien un saxo o menos común, una sección de cuerdas. Con esta agrupación arquetípica es posible escuchar hoy producciones de tango, folklore nativista, salsa, tropical, rock - pop, y otros.

2. Conclusiones

Este análisis persigue dos objetivos relacionados:

_Servir de aporte a la incorporación de la música popular en Instituciones de formación musical, terciaria o universitaria, en nuestro país.

_Incorporar a los procedimientos de producción en el contexto del análisis musicológico en función de

posibilitar nuevas miradas sobre el análisis global de la música popular.

Respecto al primer objetivo es posible observar que si bien muchos músicos, musicólogos y educadores han escrito sobre las bondades de la incorporación de la música popular en la Educación Musical Institucional, esta incorporación sigue apareciendo como conflictiva en este contexto.

Carlos Vega en su "Mesomúsica. Un estudio sobre la música de todos" nos dice:

"Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizadora de la mesomúsica, pues, por mucho que lo aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable(...).

La mesomúsica es -entre todos los de todas clases- el instrumento civilizador por excelencia." (Vega, 1965.)

En nuestro país, la especialización de las carreras de formación terciaria o universitaria condujo a una fragmentación de la música en función de los perfiles profesionales. Así, el campo de la música folklórica y popular quedó asignado, de hecho, a los Educadores Musicales, (formadores en los ciclos de la escolaridad formal), la música académica barroca - clásico - romántica a los Instrumentistas, Profesores de Instrumentos o a los Directores de Orquesta y la música académica contemporánea a los Compositores.

Las expresiones musicales situadas en la zona fronteriza entre el continuo popular - académico, no representan sólo hechos novedosos para la cultura. Constituyen un ejemplo evidente de los posibles vínculos entre los aportes significativos

que cada uno de los estratos mencionados posee. Hablan de la música por sobre un universo fragmentado en estereotipos, ya sean estos, productos de la "Academia" o propios del mercado.

Respecto al segundo objetivo, el estudio de los procedimientos y más precisamente de los vínculos entre los procedimientos operativos y los estratégicos y su vinculación con las producciones aporta una mirada diferente en el análisis musicológico.

El análisis de los procedimientos de producción vincula necesariamente contexto y obra, abre una mirada diferente sobre el análisis de la música popular, permitiendo reconocer estrategias y procedimientos que circulan culturalmente y que no aparecen valorizados por las Instituciones de enseñanza.

Los modos de producción musical se relacionan con los modos de apropiación cultural de la música en cada contexto.

Notas

1 Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Los procedimientos de producción musical en Música Popular», bajo la dirección del Prof. Mario Arreseygor.

2 Trabajo presentado en las XII Jornadas Argentinas de Musicología del INM y XII Conferencia Anual de la Asociación de Musicología. 6 al 9 de Agosto de 1998. Bs. As. Argentina

3 Trabajo presentado en las V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. 5 al 8 de Setiembre de 1990. Bs. As. Argentina

4 Posteriores versiones—arreglos podrán modificar la estructura armónica inicial produciendo diferentes niveles de innovación respecto al contexto original.

5 DIVIDIDOS, 1993, "La Era de la Boludez" Polygram Discos.

6 LILIANA HERRERO, 1989, "Esa fulanita", La Mar Records. En este caso, la melodía (tonada – baguala recopilada por Leda Valladares) se presenta superpuesta a una banda con un arreglo y sonido cercano al funky. Resulta difícil encontrar alguna marca en común entre esta base y su melodía que nos permita hablar de metáfora. La misma Liliana Herrero habla de choque de culturas. (Herrero 1996) Omar Corrado en "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero" (1997) dice: "Así, el folklore tratado como cita y montaje se politiza al sustraerse a su mitificación, al obligar a repensar herencias, las identidades y las estructuras de poder." En este caso el arreglo adquiere una semanticidad particular ligada a una estructura ideológica que lo sustenta.

7 ALMAFUERTE, 1995, "Mundo Guanaco", DBN.

8 Fabián PINNOLA, en su trabajo "Retoques" (el "tango" y el "folklore" en el "rock nacional" argentino), (presentado en el segundo Congreso Latinoamericano del IASPM, Marzo de 1997), dice de Ricardo Iorio, bajista, cantante y principal compositor del grupo Almafuerte: "Iorio suele defender en el tango y en el folklore una suerte de condición nacional, popular, legítima, frente a lo que él suele definir, no sin cierto autoritarismo, como música "careta".

9 RODRIGUEZ KEES, Damián. "Caetano Veloso. Ente la mesomúsica y la música erudita del Siglo XX." En: Revista Nº 2 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1990

10 Resulta conveniente aclarar que una gran cantidad de obras, en este contexto, que se caracterizan por diversos grados de apertura, no son tenidas en cuenta para esta afirmación.

11 En algunos contextos aparecen en función solista o bien generando una textura complementaria al tema principal.

12 JIMENEZ, José, "Sin Patria" En: Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad, Buenos Aires, Paidós, 1994

Bibliografía

ACOSTA **Leonardo**; WILKES, **Josué Teófilo**; LAVIN, **Carlos y otros**

1985 *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

AHARONIAN, **Coriún**

1990 "Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica". Presentado en V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Bs. As. Septiembre de 1990.

- 1992 *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo, Ombú.
- ARETZ, Isabel**
- 1973 *El Folklore Musical Argentino*. Bs. As. Ricordi.
- ARETZ, Isabel (Relatora)**
- 1977 *América Latina en su música*. Bs. As. Siglo Veintiuno Argentina Editores.
- CÁMARA, Enrique**
- 1995 "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del *erkencho* en la Argentina", En: *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM. Agosto de 1993*. Bs. As. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- CORRADO, Omar**
- 1997 "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero", Presentado en el II Congreso Latinoamericano del IASPM. Santiago de Chile. Marzo de 1997.
- ECO, Umberto**
1977. (Italia) 1985 (3ª edición cast.) *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.
- 1979 (Italia) 1993 (3ª edición cast.) *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen.
- 1984 (Italia) 1990 (1ª edición cast.) *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- 1990 (Italia) 1992 (1ª edición cast.) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- GONZALEZ, Pablo Bernabé**
- 1990 "Un arreglo para el arreglo", En: *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 2*. Santa Fe.
- HERRERO, Lilliana**
- 1996 "Interpretación y legado", En: Revista *La Grieta* N° 3, La Plata, La Grieta.
- JIMÉNEZ, José**
- 1994 "Sin Patria" En: *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.
- MADOERY, Diego**
- 1998 "Los Procedimientos de producción musical en Música Popular. La Especie como Marco", presentado en las XII Jornadas Argentinas de Musicología del INM y XII Conferencia Anual de la Asociación de Musicología, Buenos Aires.
- PEREZ BUGALLO, Rubén**
- 1992 "Corrientes Musicales de Corrientes". *Revista de Música Latino Americana*. (editor Béhague, Gerard) Texas, University of Texas Press.
- PINNOLA, Fabián Marcelo**
- 1996 "En Vivo" En: *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 5*. Santa Fe.
- 1997 "Retoques: El tango y el folklore en el "rock nacional" argentino." Presentado en el II Congreso Latinoamericano del IASPM. Santiago de Chile. Marzo de 1997.
- RODRÍGUEZ KEES, Damián**
- 1990 "Caetano Veloso. Ente la mesomúsica y la música erudita del Siglo XX." En: *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, Santa Fe.
- 1997 "Joia", necesidad y factibilidad del análisis de la música popular." Presentado en el II Congreso Latinoamericano del IASPM. Santiago de Chile. Marzo de 1977.
- TAGG, Philip**
- 1982 "Analysing popular music: theory, method, and practice" en: *Popular Music 2*, Cambridge University Press.
- VEGA, Carlos**
- 1944 *Panorama de la música popular argentina*. Bs. As. Losada.
- 1979 "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Bs. As. UCA-FACM, año 3, N° 3.
- WAISMAN, Leonardo J.**
- 1995 "Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés", En: *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM. Agosto de 1993*. Bs. As. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Nuevas tendencias en acústica musical

Gustavo Basso

Prof. a cargo de la materia Acústica Musical de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP

En los últimos años se observa un cambio radical en la concepción de la ciencia del sonido, la acústica. Este cambio afecta a la casi totalidad de sus campos de aplicación: el estudio y diseño de instrumentos musicales, espacios de audición y salas de espectáculo; la concepción de nuevas estrategias creativas en composición musical; la comprensión de los mecanismos y procesos propios de la percepción auditiva, y una gran cantidad de procedimientos en el campo digital que están en plena etapa de desarrollo. ¿Cuál es la esencia de esta transformación? En el presente artículo intentaremos describir en qué consiste la sustitución de los viejos modelos acústicos por los actuales, resumiremos algunos de los avances más significativos en aquellas áreas relacionadas con la música, y describiremos sintéticamente la contribución efectuada desde la Facultad de Bellas Artes cuando resulte pertinente.

Modelos acústicos dinámicos

El primer gran cambio que se advierte al observar el estado actual de la disciplina es la paulatina sustitución de los modelos acústicos

estáticos por los denominados modelos dinámicos. Los modelos estáticos, que permitieron cimentar la teoría de armónicos -de enorme importancia histórico-musical-, aparecieron en la antigüedad clásica pero fueron perfeccionados recién a principios del siglo XIX a partir de los trabajos de Jean Baptiste Fourier. Se emplearon para describir los mecanismos y dispositivos de generación de señales periódicas, similares a las características de algunos instrumentos de música; y permitieron fundamentar las dos primeras grandes etapas del estudio de la percepción auditiva -que ocurrieron en el último tercio del siglo XIX y en el período de entreguerra en el siglo XX. Estos modelos presuponen un mundo ideal en el cual no tiene cabida prácticamente ninguno de los sonidos que realmente se emplean como material musical. El empleo abusivo de péndulos, diapasones, sistemas resonantes de un solo grado de libertad y -si nos referimos a los instrumentos musicales- del órgano para ejemplificar los fenómenos acústicos se debe a esta polarización del modelo, que evita cualquier referencia a las transformaciones dinámicas propias de las señales reales. El acento está puesto en la

física de vibraciones y la percepción aparece como un agregado menor que completa pero que no determina la primera parte del estudio, la propia de la acústica física. Sin embargo, estrictamente consideradas, todas las señales acústicas son transitorias: las señales periódicas sobre las que se basan los modelos estáticos sólo existen como centro de una especulación teórica. El estado transitorio -y con él el tiempo como parámetro esencial- es directamente ignorado.

Los nuevos modelos dinámicos,¹ que definen un marco conceptual radicalmente distinto, también tienen su punto de partida en trabajos que publicó Fourier a principios del siglo XIX. Fourier desarrolló un método de transformación matemático que no le exigía a las funciones un comportamiento estrictamente periódico. El método, hoy conocido como Transformada de Fourier, habilita un fino análisis de casi cualquier señal acústica y permite observar sus fases no estacionarias. De él se deduce sin fricciones el Principio de Indeterminación Acústico, introducido a comienzos del siglo XX por Werner Heisenberg en el marco de la teoría cuántica.² A partir de los modelos dinámicos se pueden integrar con facilidad los procesos de cambio y variación necesarios para comprender, por ejemplo, la causa de las diferencias tímbricas entre sonidos. O el porqué de las características peculiares del perfil dinámico de una señal acústica determinada.³

Un ejemplo que ilustra las diferencias entre los modelos estáticos y los dinámicos es el siguiente: cuando se secciona bruscamente una señal estática -por ejemplo una porción de la onda generada por una flauta- aparece un "click" muy conocido por cualquier persona dedica-

da a operar con señales de audio. Este click no tiene ninguna explicación en el modelo tradicional estático, pero se comprende perfectamente cuando se lo analiza desde el dinámico: la corta transición temporal de la extinción forzada exige, al mediar el principio de indeterminación acústico, la aparición de la gran banda de frecuencia que provoca el ruido -el click- percibido. En la figura adjunta se pueden ver los gráficos temporales y tridimensionales correspondientes a este ejemplo:

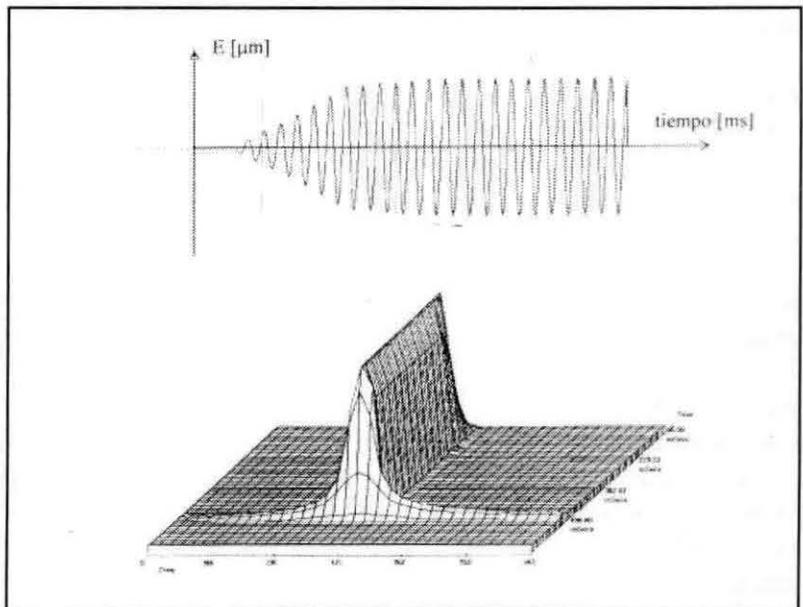


Gráfico temporal y tridimensional (TEF) de una señal acústica seccionada

El "click" se pone claramente de manifiesto en el gráfico tridimensional en la forma de la gran banda de frecuencias que aparece en el punto de corte de la señal. Sin embargo nada hace sospechar su existencia en el diagrama temporal previo, y tampoco se lo vería en un gráfico espectral estático.

Aunque las herramientas matemáticas propias de los modelos dinámicos son relativamente compli-

cadas, en la práctica se las emplea de manera generalizada a partir del uso de las computadoras personales.⁴ Hoy en día cualquier paquete de software de cierto nivel destinado al análisis de señales de audio las usa para generar sus gráficos espectrales. Muchos músicos y técnicos de grabación utilizan estos gráficos de manera más o menos intuitiva, pues la ausencia de una comprensión profunda de sus prin-

cipios les impide beneficiarse de todas las ventajas potenciales que presentan.

Estímulos físicos y representaciones perceptivas

La segunda clave que permite entender el cambio operado en la acústica contemporánea la aporta el nuevo rumbo que ha tomado el estudio de la percepción auditiva. Las nuevas teorías cognitivas, junto a la batería de pruebas experimentales que parten de los modelos acústicos dinámicos y las modelizaciones caóticas del comportamiento neuronal, han modificado nuestras ideas sobre la naturaleza de las representaciones mentales y la relación que mantienen con los estímulos físicos externos. Hasta no hace mucho los experimentos psicoacústicos de laboratorio se enfocaban sobre un limitado número de parámetros musicales, anulando el resto en la medida de lo posible para eliminar variables y evitar ambigüedades. O utilizaban sólo estímulos extremos -en registros, sonoridades o duraciones- para tantear los límites de nuestra capacidad perceptiva.

La sustitución de las tradicionales señales sinusoidales por otras más complejas y de corta duración en la configuración de los estímulos de exploración en los experimentos psicoacústicos han cambiado muchas de las creencias mantenidas hasta hace poco. Valen como ejemplos los estudios sobre ciertos fenómenos acústico-perceptivos que están ocupando en la actualidad el centro de la escena: el efecto reunión («cocktail party»), la paradoja temporal de Vicario, la supresión de enmascaramiento por conmodulación (CMR) o las distintas formas del procesamiento de audio psico-acús-

tico (empleado por ejemplo en el algoritmo de compresión digital MP3). Con el equipo de la Facultad de Bellas Artes estamos trabajando en algunos de ellos con el fin de desarrollar modelos teóricos que permitan integrarlos a una teoría general de la percepción que, creemos, deberá partir de la teoría del comportamiento neuronal caótico.

Un ejemplo que puede ilustrarlo anterior lo encontramos en el estudio del desplazamiento acústico temporal. El fenómeno del desplazamiento temporal es de gran importancia conceptual pues desarticula el pretendido paralelismo entre tiempo físico y tiempo perceptual. Aunque las pruebas experimentales fueron iniciadas por Whilhem Wundt y continuadas luego por Edgard Rubien, es con los trabajos del psicólogo italiano Giovanni Bruno Vicario que se logra transformar un fenómeno de simultaneidad física en una sucesión psicológica. El desplazamiento temporal establece que una secuencia $[a_1 - b - a_2]$ en el tiempo físico t puede percibirse en el tiempo fenoménico T como una sucesión distinta $[A_1 - A_2 - B]$ si el estímulo central $[b]$ tiene una frecuencia que difiere de forma notable (cuatro octavas) de los estímulos laterales y posee una duración muy breve (@ 80 ms). Los sonidos más agudos -separados por un intervalo de una segunda mayor- se oyen seguidos y el sonido intermedio, más grave, se ve relegado al final de la sucesión.⁵ La falta de correspondencia no se puede atribuir a ningún proceso fisiológico, y no parece sencillo explicar de qué modo relaciones específicas no temporales -como semejanza o disimilaridad- puedan interactuar con secuencias temporales -como antes/después. Nosotros hemos intentado analizar los límites de validez del fenómeno empleando los

modelos acústicos dinámicos.⁶ Encontramos que aunque en la bibliografía especializada se destaca la importancia de la duración del estímulo en la aparición del desplazamiento temporal, no se especifica limitación alguna en la conformación espectral de las señales de prueba. De hecho, la reproducción literal del experimento de Vicario no da el resultado esperado. El motivo hay que buscarlo en el perfil dinámico de las transiciones entre las distintas señales: si éstas son bruscas aparece un gran ancho de banda asociado que destruye la separación en frecuencia estipulada en la hipótesis original. La aparente anomalía se debe simplemente a que no puede ser quebrantado el límite impuesto por el principio de indeterminación acústico. Cuando se elimina el "puente espectral" al modificar los estados transitorios entre señales (nosotros aplicamos curvas de transición gaussianas para lograrlo) el fenómeno de desplazamiento temporal comienza a ser percibido. Las potenciales aplicaciones musicales de lo expuesto son muchas: si la intención de un compositor es la de independizar y desvincular diferentes elementos de una estructura, el desplazamiento temporal permite lograrlo hasta en la trama temporal misma (que en ese caso se desdoblará en dos tramas temporales separadas y autónomas). Si, por el contrario, el propósito del autor se dirige a la fusión de estructuras el fenómeno de desplazamiento temporal debe ser evitado. Junto a la técnica ya apuntada por Vicario y Fraisse, consistente en reducir la distancia espectral que separa a los estímulos, nosotros agregamos la que parte del ensanche espectral en las zonas de transición: determinadas articulaciones y ataques destruyen la paradoja, sincronizando el tiempo físico con

el psicológico. Aquí una cuidadosa elección de los medios instrumentales, que incluye tanto los instrumentos mismos como las demás variables involucradas -registro, matiz, articulación, etc.- resulta decisiva. Hemos detectado efectos similares a los aquí apuntados en un conjunto de obras musicales americanas y europeas del siglo XX.⁷

Ahora se reconoce, de manera generalizada, que las experiencias de laboratorio distan bastante por su simplicidad de lo que sucede en cualquier hecho musical concreto, en el que una multiplicidad de parámetros muchas veces contradictorios amortiguan u ocultan algunos de los fenómenos descritos en los tests. En las situaciones musicales «reales» (esto es, dentro del contexto de una «puesta en obra» y no de una situación ascética creada en laboratorio) estas manifestaciones no tienen la intensidad y la claridad que es dable hallar en los experimentos controlados.

Otros fenómenos psicoacústicos estudiados por nuestro equipo a partir de los modelos dinámicos son la supresión del enmascaramiento por conmodulación⁸ y las distintas formas del procesamiento de audio psicoacústico. Estas últimas son la base de los algoritmos de compresión digital más poderosos -el MP3, empleado para la transmisión de archivos de audio en internet, se creó a partir de un tipo específico de procesamiento psicoacústico.

Espacialidad

La tercera gran etapa en el estudio de la percepción auditiva comenzó a mediados de la década de 1970 y está marcada por el análisis de la percepción espacial de los campos acústicos. Los resultados de estos trabajos de investigación se

aplican en la actualidad al diseño de equipos de audio -la holofonía y los sistemas surround se basan en ellos-; al diseño de nuevos espacios acústicos tridimensionales -teatros, cines, salas multimedia, etc.-; a la creación de nuevas fuentes e instrumentos musicales; y a toda una batería de procesos de transformación en el campo del audio digital -los efectos sonoros característicos de los procesos de postproducción cinematográfica son un buen ejemplo de esto último.

El estudio teórico más profundo en el campo de la percepción acústica espacial lo realizó Yoichi Ando a mediados de la década de 1980.⁹ Ando estableció que un campo acústico tridimensional puede determinarse a partir de cuatro parámetros objetivos independientes. Tres de estos parámetros corresponden a criterios temporales (de audición monoaural) y el restante a un criterio espacial (de percepción binaural).¹⁰ Con el equipo de la Facultad de Bellas Artes hemos utilizado este modelo para analizar la relación entre un espacio acústico dado y la fuente que lo excita. Se encontró que la fuente acústica, la sala y la música misma forman un todo que debe funcionar de manera ajustada para que se alcance un resultado óptimo de acuerdo con el canon estético de valoración puesto en juego. Dos nuevos parámetros, la función de autocorrelación y la relación temporal de las fases estocásticas y estacionarias de la señal, permitieron vincular de manera coherente las tres situaciones mencionadas.¹¹ El estudio, en el que compararon piezas de música barroca para arcos con otras de música romántica, puso en evidencia que el resultado final es sensible al modelo de arco empleado -moderno de curvatura negativa (tipo Tourte) o barro-

co de curvatura positiva-, al tipo de golpe de arco seleccionado por los intérpretes, al material de las cuerdas de los instrumentos, a la longitud de la cuerda empleada -relacionada con la digitación de los pasajes-, y a la frecuencia y tipo de vibrato. Se encontró experimentalmente que ciertos valores de la función de autocorrelación de la sala deben coincidir con el de la señal de la fuente emisora. Y se comprobó que en aquellas salas en las que los músicos pueden elegir a voluntad la ubicación, lo hacen de manera de igualar estos valores. Esta búsqueda del lugar óptimo era característica en los salones no destinados especialmente a recitales tal como ocurría en los siglos XVII y XVIII. Y estos lugares óptimos, que dependen de la configuración de las superficies cercanas, se podían hallar al margen del tamaño y del Tiempo de Reverberación de la sala -los dos parámetros tradicionales de diseño acústico. Los instrumentos de cuerda actuales han aumentado la potencia acústica sobre todo en la zona de baja frecuencia (región de las fundamentales) y han reforzado la energía emitida en determinadas bandas (formantes). A cambio han perdido energía en la región de comportamiento estocástico (en especial en los ataques) que se traduce en un sonido mucho más estable y "parejo" que sus equivalentes barrocos. La principal conclusión de este estudio es que existe una clara relación entre el estilo musical, la fuente acústica empleada -que incluye tanto a los instrumentos como a las técnicas de ejecución- y la sala en la que se interpreta la música. La relación resulta óptima cuando ciertos parámetros concuerdan en los tres niveles, y ésto aparentemente ocurre cuando se recrean las condiciones originales (al menos en los dos

estilos que se han comparado aquí: el barroco europeo y el sinfonismo romántico). Con las herramientas expuestas se abre la posibilidad de diseñar el espacio acústico de una sala a partir del escenario en función de las características de la música a interpretar. Y de los juicios de valor estéticos presupuestos en cada caso. La necesidad actual de contar con salas multifunción, capaces de responder adecuadamente a diferentes géneros y estilos, puede encontrar en este nuevo modelo una respuesta satisfactoria desde lo musical y factible desde lo tecnológico.

Nuevo enfoque de la disciplina

En el futuro quizá la acústica musical pueda partir de un enfoque global del sonido que tenga origen en el hecho musical concreto y no en especulaciones teóricas elaboradas a priori sobre el mismo. En ese marco la base de la disciplina la constituirá el estudio de la percepción de las señales acústicas transitorias, y el modelo dinámico su principal herramienta matemática. Hoy se está tratando de potenciar la capacidad de análisis de este modelo a partir de ciertos desarrollos que, como la Transformada de Gabor o la Transformada Wavelet, todavía no han lle-

gado con fuerza al campo de la acústica musical. La paulatina incorporación de los principios propios de los sistemas caóticos le otorgará a la acústica, en el mediano plazo, una perspectiva más apropiada desde la cual se pueda comprender en profundidad el hecho musical.

Para lograr el desarrollo que promete la disciplina es necesario que los actores involucrados -investigadores, diseñadores, técnicos y músicos en general- reconozcan que el quehacer musical práctico emplea habitualmente conceptos y tecnologías que superan, en muchos casos, el estudio especulativo de la ciencia musical tal como se la ha encarado hasta ahora.

Notas

1 Hay un desarrollo detallado de sus principios en Basso, G.: *Análisis Espectral. La Transformada de Fourier en la Música* (La Plata, Editorial de la UNLP, 1999).

2 El principio de indeterminación (o de incertidumbre) fue enunciado en el año 1927 por el físico Werner Heisenberg.

3 La importancia del estudio del perfil dinámico fue notada con claridad por Schaeffer. Pero a su trabajo pionero le faltaba un sustento sólido desde la física de las señales acústicas. Ver por ejemplo Schaeffer, Pierre: *Traité des objets musicaux* (París, Edition du Seuil, 1966).

4 Dos algoritmos matemáticos, la Transformada Discreta de Fourier (DFT) y la Transformada Rápida de Fourier (FFT), contribuyeron enormemente a reducir el costo computacional de los cálculos y se emplean habitualmente desde la década de 1970.

5 Vicario, Giovanni Bruno: *Sci. Am.*, "Time in Psychology", Octubre de 1997, 74-82.

6 Un resumen de estos trabajos se puede examinar en Basso-Liut-Guillén-Balderrabano: "El desplazamiento acústico temporal. Ajuste de la experiencia y uso musical" en *Actas de las III Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró»* (Buenos Aires, 1998).

7 Por ejemplo en *Homenaje a García Lorca* (1936) de Silvestre Revueltas, *Atmósferas* (1961) de György Ligeti, y *Sinfonía* (1968) y *Secuencia IV* para piano (1965) de Luciano Berio.

8 Conocido por sus siglas en inglés CMR (comodulation masking release).

9 Ver por ejemplo los trabajos de Ando, Yoichi: *J. Acoust. Soc. Am.* «Calculation of subjective preference at each seat in a concert hall,» (1983, 873-887); y Ando, Yoichi: *Concert Hall Acoustics* (Berlin, Springer Verlag, 1985).

10 Es interesante una observación del propio Y. Ando: «la percepción auditiva, esencialmente temporal, requiere un espacio tetradimensional con tres variables temporales y una espacial, mientras que la percepción visual también exige un campo tetradimensional, pero en su caso con tres variables espaciales y una temporal» (Y. Ando, *op. cit.*).

11 Se pueden consultar en algunos de nuestros trabajos, por ejemplo en Basso, G.: *Memorias de las VII Jornadas Argentinas de Acústica* «Difusión en escenarios de salas con bajo tiempo de reverberación», (Buenos Aires, 1994) y Basso, G.: *Actas de la XI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, «Relación acústica entre instrumentos, técnicas de ejecución y salas para música» (Córdoba, 1997).

La educación musical y los diseños curriculares en el sistema superior.

Un sistema comparado.

Inés Adela Costa

Licenciada en Educación Musical (U.N.L.P.). Directora del Proyecto de Investigación "El Grado y el Posgrado en Carreras de Educación Musical en Universidades Nacionales Argentinas. Un estudio comparado". Profesora Titular en las Cátedras "Educación Musical Comparada" y "Pedagogía y Creación Contemporánea", Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P. Consultora en el Área de Posgrado de la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU).

Mariel Leguizamón

Licenciada en Educación Musical (U.N.L.P.). Integrante del Proyecto de Investigación "El Grado y el Posgrado en Carreras de Educación Musical en Universidades Nacionales Argentinas. Un estudio comparado". Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra "Pedagogía y Creación Contemporánea", y Ayudante de Primera en la Cátedra de Piano Elemental de la Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.

I. Introducción

El presente trabajo tiene como propósito describir en forma sintética los avances alcanzados en el Proyecto de Investigación "El Grado y el Posgrado en Carreras de Educación Musical en Universidades Nacionales Argentinas. Un estudio comparado", aprobado dentro del Programa de Incentivos a la Investigación en la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP. El mismo, propone como sujeto de comparación, a Carreras de Educación Musical en Unidades Académicas pertenecientes a tres Universidades Nacionales Argentinas: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Arte y Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba y Facultad de Filosofía, Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de San Juan.

El objetivo general de este Proyecto es identificar factores que con-

tribuyan a optimizar el estado actual del Grado Universitario en relación con los cambios acontecidos en el sistema educativo y el desarrollo e implementación de Programas de Estudios de Cuarto Nivel; a partir del análisis y comparación de los diseños curriculares de las Carreras de Educación Musical en las Universidades mencionadas. Esta línea de trabajo nos permitirá indagar sobre las siguientes cuestiones:

a- Analizar los diseños curriculares de carreras de Grado Universitario en Educación Musical, estableciendo clasificaciones con relación a las asignaturas que la componen y a la especificación de las áreas, centrando la atención en la adecuación a los cambios que se producen en el sistema educativo.

b- Analizar las Carreras de Postgrado implicadas en este estudio, identificando criterios formales y estableciendo categorías de análisis, para su posterior comparación.

c- Estudiar y analizar posibles articulaciones tanto conceptuales, formales, como estratégicas entre el Grado y el Postgrado Universitario como una necesidad de afrontar desde el arte el desafío que plantean los Estudios de Cuarto Nivel.

II. Los ámbitos del diseño curricular

Se analizaron los ámbitos del diseño curricular basados en los que propone J. Gimeno Sacristán (1997), que en la mayoría de los sistemas educativos permite distinguir cuatro:

1. Los que confeccionan las administraciones educativas.

2. Los proyectos o planes de estudio, de las instituciones.

3. Los planes de trabajo de los profesores o programas.

4. El de las editoriales. Estos ámbitos son reconocidos por disposiciones legales en unos casos, o legitimados por largas tradiciones o usos.

1. Los que confeccionan las administraciones educativas.

1.1. Se estudiaron la Ley de Educación Superior, fundamentalmente en lo que refiere al Capítulo 5. Artículo 63, en todos sus apartados, centrando la atención en el *inciso e) concerniente a "la calidad y actualización de los planes de enseñanza e investigación propuestos", y*

1.2. La Ordenanza 008/97 de la CONEAU, especialmente en lo que refiere al **Punto 2 Cuerpos Especiales: Carreras**. Con relación a esta última se analizaron sus incisos 2.1., 2.2., 2.3., 2.4., 2.5., 2.6., 2.7., 2.8., 2.9. y 2.10. Se analizó especialmente el 2.7. concerniente a la Organi-

zación del Plan de estudios. El mismo debe contener: -ciclos, áreas y materias, - actividades previstas (clases teóricas, prácticas, seminarios, talleres, trabajo de campo, etc.) -contenidos mínimos de las asignaturas, -régimen de correlatividades, - cuadro resumen que explique la relación entre perfil del título, objetivos, contenidos, y actividades previstas en el plan de estudio.

1.3. Se realizó un **cuadro comparativo** en el cual se establecían **las correspondencias** entre los principales tramos del **ART. 63 DE LA LEY Y LA ORD. 008/97**

ARTICULO 63		ORDENANZA 008/97
CUERPO DOCENTE	Inciso c)	Artículo 2.8.
PLAN DE ESTUDIOS	Inciso d)	Artículos 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6 y 2.7
INFRAESTRUCTURA EQUIPAMIENTO	Y Inciso e)	Artículo 2.9.
ACUERDOS Y CONVENIOS	Inciso f)	Artículo 2.10.

2. Los proyectos o planes de estudio, de las instituciones.

2.1. Determinación y especificación de las áreas.

Entre los ámbitos de diseño curricular (Gimeno Sacristán, 1997) y con relación al que confeccionan las administraciones educativas, en Argentina es posible advertir que se impone una concepción curricular por asignaturas. La crítica que recibe este tipo de modelo es que la realidad formalizada y segmentada influye en la visión fragmentaria que las instituciones reproducen (Díaz Barriga, 1990). A partir de la atomización de contenidos que se encuentran en currículas integradas por disciplinas, y a pesar de establecer vinculaciones verticales y horizontales (Tyler, 1971) la organización por áreas se presenta como una alternativa que permite ofrecer

una visión integradora del conocimiento.

En la presente etapa este proyecto ha orientado el trabajo hacia la determinación y especificación de áreas ya que las mismas no estaban contempladas en los casos estudiados. Basándose en las competencias atribuidas a cada área se han podido establecer las siguientes áreas:

Pedagógico musical

Del lenguaje musical

Técnico – musical

Formación interdisciplinaria

2.2. **Determinación de las asignaturas que conforman cada área.** Basándose en el análisis de los contenidos conceptuales (aspecto epistemológico) de las asignaturas se han podido establecer las materias que integran cada área. Se ha realizado un cuadro en el cual se incluyen las competencias que se han identificado para

categorizar las áreas como así también las materias que integran cada área en los casos seleccionados.

Segmento pedagógico musical

Competencias referidas a la formación profesional del Educador Musical vinculadas a la adquisición de conocimientos a través de la formación teórica en aspectos relacionados con los procesos del aprendizaje en general y del musical en particular, al hecho pedagógico-didáctico (planeamiento, observación y prácticas de la enseñanza de la música); a las etapas de la educación musical y su incidencia en los contextos educativos; a la formulación de proyectos, etc.

Segmento del lenguaje musical

Competencias referidas a la creación, a la audición crítica y reflexiva, a la lecto-escritura, al reconocimiento de las relaciones estructurales de las obras musicales en diferentes contextos sociales e históricos, etc.

Segmento técnico musical

Competencias referidas a la adquisición de técnicas para la ejecución - interpretación e improvisación de repertorio vocal y/o instrumental

Segmento de formación interdisciplinaria

Refiere a competencias vinculadas a la problemática teórica de la circunscripción de universos semióticos no lingüísticos, al arte en

U. NACIONAL DE SAN JUAN	U. NACIONAL DE LA PLATA	U. NACIONAL DE CÓRDOBA
<ul style="list-style-type: none"> - Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación Musical. - Producción de Recursos Didácticos en Educación Musical. - Educación Musical I y II. - Desarrollo de Proyectos en Educación Musical. 	<ul style="list-style-type: none"> - Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación Musical. - Producción de Recursos Didácticos I y II. - Educación Musical I y II. - Metodología de las Asignaturas Profesionales. - Pedagogía y Creación Contemporánea. - Educación Musical Comparada. - Desarrollo de Proyectos en Música. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pedagogía y Didáctica Musical - Planeamiento y Práctica Docente - Adscripción Docente

U. NACIONAL DE SAN JUAN	U. NACIONAL DE LA PLATA	U. NACIONAL DE CÓRDOBA
<ul style="list-style-type: none"> - Análisis y Composición I, II y III. - Historia de la Música I, II y III. - Conjunto Vocal I, II y III. - Folklore Musical Argentino I y II. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lenguaje Musical I, III y IV. - Historia de la Música I, II y III. - Conjunto Vocal e Instrumental I y II. - Acústica Musical. - Audioperceptiva I y II. 	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía I – II - Contrapunto I – II - Introducción a la Composición I – II - Historia de la Música I – II – III - Taller Experimental de Música I – II – III - Folklore Musical Argentino - Audioperceptiva I – II

U. NACIONAL DE SAN JUAN	U. NACIONAL DE LA PLATA	U. NACIONAL DE CÓRDOBA
<ul style="list-style-type: none"> - Foniatria. - Piano o Guitarra I, II y III. - Dirección Coral I y II. 	<ul style="list-style-type: none"> -Guitarra o Piano I, II, III y IV. -Instrumento Complementario. - Educación Vocal. - Dirección Coral. 	<ul style="list-style-type: none"> - Instrumento complementario I – II – III – IV - Práctica Instrumental I II y III - Canto Coral I – II – III

U. NACIONAL DE SAN JUAN	U. NACIONAL DE LA PLATA	U. NACIONAL DE CÓRDOBA
<ul style="list-style-type: none"> -Idioma. -Estética. -Semiología. -Introducción a las Artes Contemporáneas. -Introducción a la Metodología de la Investigación. 	<ul style="list-style-type: none"> -Expresión Corporal. -Estética y Filosofía. -Semiología. -Historia del Pensamiento Argentino. 	<ul style="list-style-type: none"> -Seminario de Foniatria. -Introducción a la Historia del Arte -Seminario de Medios Audiovisuales

general, a la sociedad, a la historia del arte, etc. aportando desde los diferentes saberes para la comprensión, la fundamentación y la práctica de las manifestaciones sonoro - musicales.

2.3. Estudio comparado de áreas con relación a los casos estudiados.

Se ha realizado un estudio con el propósito de determinar los grados de importancia otorgado a cada área en los casos seleccionados.

Se ha centrado el trabajo en base a la cantidad de materias identificadas en cada sector sobre todas las materias del plan. A continuación se presenta un cuadro comparativo referido a la preeminencia de cada una de las áreas en las carreras estudiadas.

Asignaturas por áreas en las diferentes universidades

Áreas	Universidad	LA PLATA	SAN JUAN	CÓRDOBA
Técnica		31,25%	37,93%	29,83%
Del Lenguaje		28,12%	27,59%	42,85%
Pedagógica		31,25%	20,69%	8,57%
Interdisciplinaria		9,37%	13,79%	18,75%

2.3.1. Determinación del grado de importancia asignado por cada caso/Universidad a las áreas

Se han establecido tres niveles¹: alto, mediano y bajo (A, M, B). Es posible observar que:

_En la U. Nacional de La Plata, existe el mismo grado de importancia en las áreas Técnica y Pedagógico Musical (A), seguida por la del Lenguaje Musical (M) siendo el área Interdisciplinaria la que se registra como (B).

_En la Universidad Nacional de

Córdoba se otorga importancia (A) al área del Lenguaje, y por orden decreciente a la Técnica (M), la Interdisciplinaria y la Pedagógica se registra (B).

_En la Universidad Nacional de San Juan se registra (A) el área **Técnica**. La del **Lenguaje y la Pedagógica** se ubica en (M) y (B) la Interdisciplinaria.

2.3.2. Determinación del equilibrio de las áreas entre sí en cada caso estudiado.

Es posible observar que:

_La Universidad de La Plata (9,37 a 31,25) y Universidad de San Juan (13,79 a 37,93) son las que presentan mayor grado de equilibrio en lo que refiere a la distribución de las áreas, mientras que

_La Universidad de Córdoba (8,57 a 42,85) es la que presenta menor grado de equilibrio.

2.3.3. Determinación del grado de importancia asignada al área Pedagógica Musical

Es posible observar que:

_Sólo la Universidad Nacional de La Plata, da preponderancia a esta área junto al área Técnica.

_La Universidad San Juan la coloca en tercer lugar.

_La Universidad de Córdoba, en cuarto y último lugar.

2.3.4. Determinación del grado de importancia de las áreas.

Se han comparado los promedios de los indicadores de cada área en los tres casos estudiados y se le ha aplicado 2.3.1. Es posible señalar que:

_Al área Técnica y al área del Lenguaje se le adjudican nivel (A) lo que evidencia que son prioritarias por sobre la básica de la carrera².

_Al área Pedagógica nivel (M). Es la que presenta mayor rango en los valores seguida de

_Al área Interdisciplinaria se le adjudica nivel (B)

2.3.5. Determinación de similitudes y diferencias de las áreas entre sí.

_El área **Técnica** es la más similar en los casos estudiados, seguida del área del **Lenguaje**. Al área **Interdisciplinaria** se la considera diferente y la **Pedagógica** es la más diferente.

3. Los planes de trabajo de los profesores o programas.

En la próxima etapa esta investigación focalizará la atención en el área Pedagógico Musical ya que la misma reviste singular importancia en la formación profesional del Educador Musical.

3.1. Se llevará a cabo el estudio de los programas de algunas de las asignaturas incluidas en segmento Pedagógico Musical formulando categorías de análisis que serán aplicadas a

3.2. Un estudio de la actual Reforma Educativa, en el cual se enfatizará la dimensión pedagógica-didáctica. Con relación a ello se aislarán los factores que serán comparados con el segmento descrito en el párrafo anterior.

3.3. Se identificarán aspectos tanto conceptuales como estratégicos que permitan establecer la ma-

nera en que el grado universitario afronta los cambios que plantea la actual Reforma Educativa.

3.4. Se diseñarán cuestionarios y encuestas destinados a alumnos y graduados de la carreras de Educación en la Universidad Nacional de La Plata con el fin de profundizar y ampliar los datos obtenidos.

Se espera que los resultados y conclusiones de la presente Investigación permitan construir categorías

de análisis para caracterizar los casos implicados, fortalecer el vínculo entre el cuerpo académico de las distintas carreras dentro del territorio nacional, aportar al diseño y planificación de programas de Cuarto Nivel y brindar un aporte a las mismas en relación con la toma de decisiones políticas educativas que involucren los estudios de Grado y Postgrado en Arte dentro del marco de una educación en permanente

transformación.

Por otra parte, el principal deseo de esta presentación es el de alentar el fortalecimiento de los vínculos existentes y exhortar a concretar futuras conexiones que permitan la creación de otros nuevos equipos nacionales capaces de responder a los cambios que el sistema educativo presenta.

Notas

1 Este dato podría vincularse a las formulaciones curriculares ligadas a posturas que plantean la caducidad de los estudios de grado que abarquen más de cinco años, la intensificación de las áreas básicas, la condensación de los saberes (Puiggrós, A.; Portantiero, J.; Camilloni, A., 1994) y la necesidad de definir programas "basis".

2 La dispersión de los valores que indican la importancia que cada programa le otorga a cada área está dado por 8,57 y 42, 85. Se ha dividido la muestra en tres segmentos y se ha definido que todos los valores mayores a 8 y menores o iguales a 19 se consideran bajos, mayores a 19 y menores o iguales a 30 serán considerados medianos y por último los valores mayores a 30 y menores o iguales a 43 serán altos

Bibliografía

- PAVIGLIANITI, N. Y OTROS. *Recomposición Neoconservadora*. Lugar afectado: La Universidad. Buenos Aires. Miño y Dávila Editores S.R.L. 1996.
- GIMENO SACRISTAN, J. *Comprender y Transformar la Enseñanza*. Morata. Madrid. 1997.
- DIAZ BARRIGA, A. *Ensayos sobre la problemática curricular*. 23-35. Trillas. México. 1990.
- KING, E. ALTBACH, P. KELLY, G. *Nuevos enfoques en Educación Comparada*. Mondadori. Madrid. 1990.
- TYLER, R. *Principios básicos del curriculum*. Troquel. Bs. As. 1971.
- LAFOURCADE, P. *Planeamiento, conducción y evaluación en la enseñanza Superior*. Kapelusz. Bs.As. 1974.
- TEDESCO, J.C. *Educación y sociedad en la Argentina*. Ediciones Solar. Bs. As. 1986.
- TEDESCO, J.C. *El nuevo pacto educativo*. Ediciones Anaya. Bs.As. 1995.
- LUCIO, R. *Políticas de Posgrado en América Latina: Análisis Comparativo*. CEDES. Bs.As. 1993
- PUIGGRÓS, A. *Universidad, proyecto generacional y el imaginario pedagógico*. Ediciones Paidós. Bs.As. 1994.

Proyectos de Investigación. FBA

“Comunicación visual urbana medios gráficos. Transferencia tecnológica”

Director: Roberto Rollié.
Codirector: María J. Branda.
Integrantes: M. Cecilia Blanco, Ana Cuenya, Celia Cuenya, Augusto Denis, Juan Pablo Fernández, María B. Gobello, Alejandra Gonaldi, M. Guillermina Maciel, Paula Romero, Elena Rudoni.

“Vinculación entre el diseño melódico y el sostén del apoggio – segunda etapa”

Director: Silvia Furnó.
Integrantes: Claudia Mauleón y Mónica Valles.

“Mercado de trabajo profesional y sector productivo”

Director: Leticia Fernández Berdaguer.
Codirector: Marta Korinfeld y Marta Panaia
Integrantes: Mario Amisano, Néstor Bertotto, Rubén Peluso, Gabriela Touza y Julio Zelarrayán,

“Estrategias de procedimientos de textos musicales en la lectura de partituras”

Director: María L. Freyre.
Codirector: Andrea Cucatto.
Integrantes: Andrea Aguerre, Marcelo Arturi, Florencia Bertone, Emma Botas, Pablo Bucher, Mariana Cucatto, Diana Di Giácomo, Marcela Falloni, Gerardo Guzmán, Andrea Proia, Mónica Opanski, Juan M. Rodríguez, Miriam Túñez y Angel Zurlo.

“Técnicas y normas para la preservación, restauración y emplazamiento de esculturas y monumentos”

Director: Luis Traversa.
Codirector: Ricardo Dalla Lasta.
Integrantes: Guillermo Bauer, Graciela Ferrari, Enrique Gonzalez, Carlos Martínez, Eduardo Migo y María Beatriz Wagner.

“Arte y experiencia. Buenos Aires siglo XVIII Templo Santo Domingo”

Director: Fernando Aliata.
Codirector: Ricardo Gonzalez.
Integrantes: M. Cristina Fükelman, María B. Peláez y Daniel Sánchez

“Fluidodinámica de interfaces fluido-fluido”

Director: Víctor Kuz
Integrantes: Ricardo Gianotti y Guillermo Zarragoicoechea.

“Cien años de Arte Argentino en los cien años de la Universidad: relevamiento, historia y preservación del patrimonio”

Director: Oscar Traversa
Codirector: M. de los Angeles de Rueda
Integrantes: Miriam Alcolcel, Mariel Ciafardo, D. Carolina Farías, M. Cristina Fúkelman, Sergio Moyinedo y M. de las Mercedes Reitano.

“El grado y el postgrado en Carreras de Educación Musical en Universidades Nacionales argentinas. Un estudio comparado”

Director: Inés A. Costa
Integrantes: Andrea Cataffo, M. de los Angeles Larregui, Katia López, Marcela Mardones y María Laura Sanchez.

“El sonido y la construcción de categorías perceptuales”

Director: Silvia Furnó
Integrantes: María Inés Ferrero, Eleonora García Malbrán, Claudia Goiburu, Angel Gonzalez Martí, M. Alejandra Gozzi, Cecilia Piccaroni, Gustavo Santandreu, Mónica Valles y Gustavo Vargas.

“Informática y Educación Musical (3ª etapa)”

Director: Mario Arresegor
Codirector: Susana Gorostidi
Integrante: Diego Madoery

“Músicas del siglo XX: pensamientos y prácticas compositivas innovadoras”

Director: Mariano Etkin
Integrantes: Germán Cancián, Carlos Mastropietro y M. Cecilia Villanueva.

“La interrelación de principios texturales”

Director: Gerardo Huseby
Codirector: Pablo Fessel
Integrantes: Miguel A. Baquedano, Alejandro Martínez, Eugenia Montalto y Edgardo Rodriguez.

“La gestualidad armónica: hacia un nuevo enfoque de análisis del componente armónico tonal”

Director: Sergio Balderrabano
Integrantes: Oreste Chlopecki, Alejandro Gallo, Gerardo Guzmán y Paula Mesa.

“La representación de los componentes musicales en el auditorio y el intérprete”

Director: Silvia Malbrán
Codirector: Isabel Martínez
Integrantes: Juan I. Izcurdia, María G. Mónaco, Valeria Salinas y Favio Shifres.

“Los paradigmas del arte argentino y su articulación con la enseñanza de las artes visuales”

Director: Raúl Moneta
Integrantes: Ernesto Castillo, Ana Anadón, Néstor Braslavsky, Ana María Carré, Graciela Di María, Silvia González, Daniel Guidí, Horacio Porto, Andrea Ruzzi, Elisabet Sánchez Pórfido

“Los inicios del arte conceptual en la Argentina. Década del 60”

Director: Enrique Oteiza
Codirector: Margarita Paksa
Integrantes: Cristina Terzaghi y Daniel Añón Suárez.

“Objetos de uso cotidiano en el ámbito doméstico. Argentina 1940 – 1990”

Director: Fernando Gandolfi
Codirector: María del Rosario Bernatene
Integrantes: Roxana Garbarini y Pablo Ungaro

“El fútbol transmitido por T.V.: reglas discursivas y modalidades enunciativas. Canal 13, 2, 9, 7 y 11 de aire, La Plata, 1998”

Director: Carlos Vallina
Codirector: Leticia Muñoz Cobeñas
Integrante: Celia Silva

“La cultura audiovisual en el nuevo escenario mediático argentino. Análisis del discurso estético en la crítica cinematográfica (1996 – 1997). Categoría, estructura y tipología”

Director: Carlos Vallina
Codirector: Ricardo Moretti
Integrantes: Mariel Cifardo, Fernando Peña, Daniel Pires Mateus, Eduardo Russo, Estela Karczmarczyk, Romina Massari y Mariela Ripodas.

“El léxico artístico en la prensa periódica”

Director: Oscar Steimberg
Integrantes: Beatriz A. Chiappa, Ana María Ferrari, Rubén Hitz y M. Silvina Vega Zarca

“Nuevas técnicas de instrumentación y su incidencia en la producción musical del siglo XX”

Director: Mariano Etkin
Integrantes: Carlos Mastropietro, Germán Cancián, María L. Yulita y Juan P. Simoniello.

“La multimedia como nuevo objeto de estudio en las carreras de arte y diseño”

Director: Julio Voglino
Codirector: M de los Angeles de Rueda
Integrantes: Martín Barrios, Andrea Carri Saraví, María Elena Larregle Ricardo Palmero y Carla Perri.

“Apreciación Musical: hacia una interpretación del discurso a partir de la producción”

Director: Rosa María Ravera
Codirector: Daniel H. Belinche
Integrantes: Graciela Grillo, María Elena Larregle, Diego Madoery, Marcela Mardones, Andrea Aguerre, Santiago Romé, María Paula Cannova, Aretí Kalisperis y Fernanda Cicconi.

“Nuevas teorías acústicas y perceptuales: su aplicación al fenómeno musical”

Director: Gustavo Basso.
Codirector: Carmelo Saitta.
Integrantes: Julio C. Guillen, Martín Liut y Eduardo A. Rodriguez.

“Hacia una reformulación de la enseñanza superior en el lenguaje visual”

Directora: Margarita Paksa.
Integrantes: Leticia Fernández Berdaguer, Ana María Bras, Mirta Casal, M. Teresa Comoglio, Edgar De Santo, David Nassi y Nora L. Peñas

“Transformaciones culturales en La Plata de los '30 a los '90: comparación de los cambios de escenarios a partir de las políticas estatales y transformaciones tecnológicas”

Director: Ernesto Castillo.
Integrantes: Susana Bautista, Oscar Castellucci, Marcela De León, Nora del Valle, Susana Finkelievich, Ana María Fontana, Daniela Koldobsky, M. Cristina Manganiello, Nora Matías, Carlos A. Zanatta, Carina Cortés, Eduardo Díaz, Adrián Di Pietro, Fabiana Di Luca, Claudia De Falco, Hugo Lizana, Gustavo Marincoff, y Beatriz Tsunoda.

“Abordaje interdisciplinario de líneas metodológicas para la elaboración de estrategias pedagógicas propiciadoras de singularidades discursivas en artes visuales”

Director: Raúl Moneta Aller.
Codirectores: Rodolfo H. Agüero, M. Bibiana Anguio, Horacio Beccaría, M. Mónica Caballero, Julio Muñeza, y Rubén Segura y Rolando C. Varela.
Integrantes: Cristina Arraga, Martín Barrios, M. Josefina Basterrechea, Mario Bolchinsky, Marina Burré, Roberto Crespo, Diego Garay, Silvia García, Graciela Grillo, Martha Lombardelli, Susana Pires Mateus, M. de las Mercedes Reitano, Consuelo Zori, María Inés Raimondi, Carlos López, Mónica Raiberti, Fernando Davis, Gustavo Radice, Laura Musso, Mirta Casal, Silvia Januario, Susana Arias.

“Medición del color en Cine. Desarrollo de una escala de notación.”

Director: José Luis Caivano.
Codirector: Salvador Melita.
Integrantes: Norberto Lazzaro, Roberto Suriani, Pablo Bemon y Darío Bermeo.

“Hacia una pedagogía para el arte cerámico”.

Directora: María C. Grassi.
Codirectora: M. Verónica Dillon.
Integrantes: Angela Tedeschi, Norma Del Prete y M. Cristina Grillo.

“La construcción de tipos y estereotipos sociales a partir de la producción cinematográfica argentina (1933-1943)”

Directora: M. de los Angeles de Rueda.
Codirectora: M. Teresa Pérez.
Integrantes: Daniela Koldobsky, Daniel Sánchez, Pablo Díaz y Marcelino M. López.

“Estudio multifactorial de la incidencia de lo público y lo privado en la calidad de la vida urbana.”

Director: Roberto Rollié.
Codirectoras: María J. Branda y Graciela S. Etchegoyen.
Integrantes: Héctor Ghidini y Gladys Rosa.
Apoyo técnico: Luciano Zuppa.

“Usos del sonido, más allá de su condición de índice, en los lenguajes audiovisuales”

Director: Sergio Balderrabano.
Integrantes: Carmelo Saitta

“Prototipeado automatizado rápido”

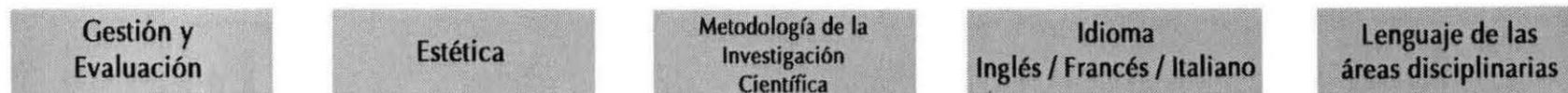
Director: Víctor Kuz.
Codirector: Sergio López.
Integrantes: Esteban Curcio y Andrés Ruscitti.

“Para una teoría de la afectividad, base de la creación”

Directora: Rosa María Ravera.
Integrantes: Marina Bertonassi, Laura Milano, Adriana Rogliano, Raúl Barreiros, Walter Di Santo, M. Ytatí Valle y Gabriel F. Cercato.
Personal de apoyo: Nicolás Bang.

ORGANIGRAMA DE LA CARRERA DE MAGISTER EN ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

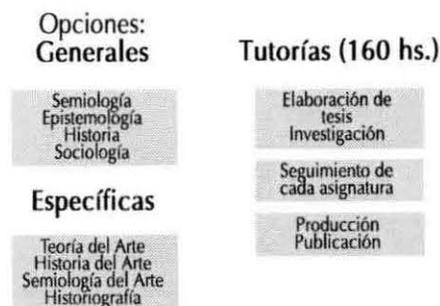
Asignaturas obligatorias comunes a todas las orientaciones de currícula cerrada (330 hs.)



Áreas disciplinarias correspondientes a cada orientación de currícula optativa (140 hs.)



Áreas interdisciplinarias de currícula optativa (80 hs.)



Los alumnos deberán acreditar un total de cuatro asignaturas optativas disciplinares, dos interdisciplinarias (una correspondiente a cada orientación) y la totalidad de las asignaturas comunes. Simultáneamente deberán acreditar las 160 horas de tutoría previstas, para la obtención del título final. Una vez acumulados 55 créditos y a partir de cumplidos seis meses de la

aprobación del tema de tesis estarán en condiciones de realizar la defensa del mismo. El trayecto de las asignaturas disciplinares define áreas temáticas de currícula abierta y opcional que admite distintos cursos. El sistema de admisión permite que los interesados participen de los cursos independientemente de su inscripción a la carrera.

La dirección no necesariamente comparte
el contenido de los artículos firmados.
La responsabilidad corresponde a su autor.