

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LO EFÍMERO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

BELLUCCI

BLANCO

CORCUERA

MOYINEDO

OLIVERAS

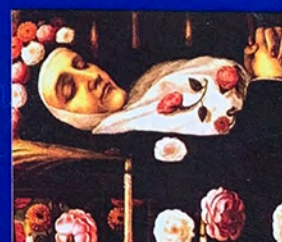
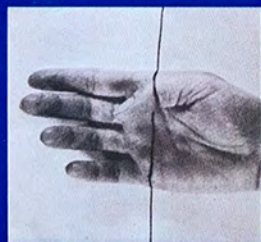
PERAZZO

SCARABINO

SVANASCINI

TAVERNA IRIGOYEN

CURADOR: RICARDO BLANCO



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPUBLICA ARGENTINA / 2009

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LO EFÍMERO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2009

Taverna Irigoyen, Jorge

Temas de la academia: Lo efímero en el arte contemporáneo / Jorge Taverna Irigoyen; coordinado por Ricardo Blanco. - 1a ed. - Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2009. 88 p.; 25x25 cm.

ISBN 978-950-612-024-5

I. Arte y Cultura. I. Blanco, Ricardo, coord. II. Título
CDD 700.1

Fecha de catalogación: 17/11/2009

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2009 / N° 7

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Publishing®

Corrección

Mariano Blatt

Academia Nacional de Bellas Artes

Sánchez de Bustamante 2663, 2° piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

e-mail: secretaria.anba@fibertel.com.ar

www.anba.org.ar

INDICE

Jorge M. Taverna Irigoyen	5	INTRODUCCIÓN
Alberto G. Bellucci	7	LA OBSTINADA PERDURABILIDAD DE LO EFÍMERO... Y VICEVERSA
Ricardo Blanco	17	LO EFÍMERO COMO CONDICIÓN DEL DISEÑO ACTUAL
Ruth Corcuera	27	ENTRE LO EFÍMERO Y LO PERENNE
Sergio Moyinedo	43	LO EFÍMERO EN EL ARTE
Elena Oliveras	47	EL TIEMPO DE UN ARTE QUE NIEGA EL TIEMPO
Nelly Perazzo	55	ARTE EFÍMERO
Guillermo Scarabino	61	REFLEXIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL, UN ARTE EFÍMERO
Osvaldo Svanascini	71	DE LA DEGRADACIÓN A LO EFÍMERO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
Jorge M. Taverna Irigoyen	79	MEMORIA DE LO EFÍMERO

Introducción

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

Cuando la Comisión de Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes resolvió centralizar los análisis y aportes investigativos correspondientes al volumen *Temas 7* en torno a lo efímero en el arte contemporáneo, se coincidió en que la materia conllevaba un interés acuciante. A más de la actualidad y continuidad de un proceso que quizá escapa hoy a toda intención polemizante o descalificadora, se acordó en que –por sobre corrientes y lenguajes, protagonistas y enunciados– importaba paralelamente abrir el espectro de análisis e investigar ascendencias y otras expresiones populares que condujeran al meridiano actual.

La vida breve de una obra, de una concepción determinada, de un acto convocado tras una intención estetizante, puede llamar a la reflexión. Máxime cuando venimos de una secular tradición de *eternidad*, de permanencia del objeto. No obstante, el tiempo es el que marca el acto creador y el espíritu de ese acto. Pretenda el sujeto dar o no testimonio. Entonces, estos *tiempos líquidos*, como llama Bauman a nuestra época, condicionan o provocan otras actitudes supuestamente contestatarias. Son las que, escapando quizá a toda sistematización, incursionan en lo fugaz del gesto, en la acción temporaria, en el planteo efímero que eclosiona para impactar, no para permanecer.

Los tiempos líquidos vierten y revierten conceptos, proponen discursos que otrora jamás hubieran sido imaginados, descubren otra *temporalidad* y la aplican. Con raíces indudables en un pasado próximo, dentro del arte (son insoslayables Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Marcel Broodthaers o Nam June Paik), las nuevas tecnologías, los medios masivos, la ruptura de las convenciones, los paradigmas trastor-

cados y el sentido de globalidad, abren otros escenarios para otra *configuración del espacio*.

Puede hablarse, entonces, de una estética de la efimereidad. Pero ¿hacia dónde conduce una expresión temporaria, que posee códigos de percepción propios, que no entra ni pretende entrar en las leyes del mercado? ¿Hacia qué dirección va una obra / objeto / formulación visual / acción multidisciplinaria, de duración acotada y proposición generalmente irrepetible? Sin duda, hacia la concreción de una idea que genere un vínculo. Es decir: a una impresión que, a la vez, alcance a un registro *cnémico*, evocable. Un gesto que suscite memoria. Que abra un cuestionamiento determinado. No el disfrute temporario, seguramente; no la aprobación de *lo bien hecho*, tras una habilidad fáctica. Breve, fugaz, resulta –como se ha acordado acertadamente– en algo así como un arte fungible que desaparece o se consume delante del receptor. El público asiste, por ende, a una situación o evento que no se repetirá. La propia forma de expresarlo condice con la propiedad de destruirse. Un destino efímero. Una estética temporaria.

Puede volver a formularse el aserto de Javier Calvo, quien habla de la resistencia y desafío a una *cultura de la apariencia*, considerando expresiones que caben dentro de este prisma. Prisma en el que lo tecnológico aporta condiciones y propiedades; pero también campo en el cual los materiales –percederos o no– son en muchos casos los protagonistas decisivos. ¿Quién podría haber supuesto, por ejemplo, que con los cuatro elementos, agua, tierra, aire, fuego, podrían formularse especulaciones artísticas? ¿Quién habría imaginado que –por sobre ingenio y habilidad– el hielo, la arena, las flores y las frutas, la carne y los desechos biológicos–

entre tantos recursos más— alcanzarían para suscitar situaciones participativas? La gran influencia de la cibernética, del mundo telemático, de la fotografía, generan cada vez más propuestas concretas que dinamizan un testimonio, que *recanalizan la idea* y le dan otra proyección temporaria.

Importan los procesos de elaboración y aún los de colaboración colectiva. La obra generalmente se destruye y se *pierde*, pero es la experiencia manual y el intercambio mental y emotivo lo que permanece. Ese intercambio es el que también resume de alguna forma otra propiedad de este arte efímero: su condición (no excluyente) de arte público. Muchas de estas experiencias, más allá de una instalación, una ambientación o la intervención de un espacio, toman ese sentido social que concursa / convoca / congrega, a lo participativo. La obra constituye así un auténtico *rito de afirmación colectiva*, en el cual la cooperación no excluye el placer estético de una visualidad determinada.

Las variables que genera una experiencia de arte efímero pueden ser de opuestos sentidos y esto lo expresan varios de los textos que incluye este volumen de *Temas* de la Academia. Suscita, en sí, interés participativo o rechazo, como toda obra o propuesta artístico-visual. Se da una lectura activa, reflexiva, integradora, o el

acto u objeto sólo merece un fugaz reconocimiento. No cabe suponer que el arte efímero constituya siempre materia para *explorar* (aunque muchas expresiones populares así lo ofrezcan). Y tampoco para descifrar filosóficamente. Sí, como ha quedado dicho, para participar, para coincidir o no, para incorporar en la recreación cnémica después de que la obra ya no exista o directamente el receptor esté lejos de la misma. Todo queda sujeto a una serie de variables de las que no está excluida la capacidad y el tono emotivo del receptor para *entrar* en el hecho o suceso que se le propone.

Pero en particular el arte efímero intenta remover cambios, provocar situaciones, incitar a pensar. Es generalmente un arte propuesto para integrar otras formas de conciencia social; y fuera de ciertas *boutades* —que las hay y a veces en demasía— un arte *de lo fugaz que permanece*.

Se debe reconocer, asimismo, que los extremos se tocan. ¿Puede un desfile de moda constituirse en una *performance* equivalente a una propuesta de arte efímero? Puede, si en el mismo existe una creatividad pensada no sólo para mostrar, sino a más para compartir e impulsar un concepto o un lenguaje integrador de usos / costumbres / hibridaciones / rupturas. Una creatividad que conjugue estilos, al fin, dentro de ese estilo de lo social que es la moda.

Como lo formulan estos trabajos de teóricos, críticos e historiadores, las obras de arte efímero son breves, cortas, precarias, temporales, perecederas, frágiles, y constituyen en esencia intervenciones del espacio que, fuera de toda catalogación determinante, invitan a ser compartidas. Obras a veces inteligentes, curiosas, que conducen a una interpretación que va de la denuncia al humor. Contenidos y continentes diversos, trabajados con herramientas de las más opuestas. Discursos provocadores o límites simplemente sensoriales. En el desciframiento de lo que propone el o los autores, una interacción hombre / naturaleza / comportamientos / vicisitudes / denuncias / derechos / vínculos.

La memoria recreativa de estos fenómenos de la *chose esthétique* llevaría eventualmente a la recuperación de esa expresión fugaz. Y dentro de esa capacidad evocativa, la propiedad de interesar y convocar que transmita el episodio del cual se ha participado circunstancialmente o por elección.

En esa tesitura general se cifran los trabajos que componen este volumen de la revista *Temas*, que la Academia Nacional de Bellas Artes publica para abrir diálogos de opinión sobre asuntos que corresponden a nuestro tiempo o que pueden ser abarcados prospectivamente desde el mismo.

La obstinada perdurabilidad de lo efímero... y viceversa

ALBERTO G. BELLUCCI

EFÍMERO (de *ephi* –sobre– y *heméro* –día– = a) que tiene duración de un solo día; b) pasajero, de corta duración.

Conozco al menos dos obras de arte que no existen y que quizás jamás existieron: La Última Cena, de Leonardo, y el mingitorio de Marcel Duchamp. Discúlpe-se la herejía o la *boutade*, pero ¿cuántos de nosotros realmente las hemos visto en forma directa y hemos podido comprobar la realidad de sus existencias en el tiempo como objetos iguales a sí mismos, y por ello únicos y permanentes en su estado original?

Las dos veces que me presenté en el Convento delle Grazie de Milán, por ejemplo, el fresco de Leonardo estaba “*in restauro*” y no pude verlo. Imagino que efectivamente estaba allí y que allí sigue estando, pero estoy seguro, de todas maneras, de que lo que queda de él tiene poco que ver –material, técnica e iconográfica– con el original pintado hace cinco siglos... ¡y no sólo porque al abrir una puerta entre el refectorio y la cocina del convento Jesús perdió sus piernas! Sabido es que el afán experimental de Leonardo, o su apuro por entregar la obra, derivó en un rápido deterioro que los incontables repintados y restauraciones posteriores se encargaron de enmascarar, siempre con éxito relativo. Dudo que las sucesivas fijaciones –capa tras capa– hayan podido retener algo de los pigmentos originales, y que las formas, colores y veladuras actuales puedan dar cabalmente la autenticidad icónica que imaginó el pintor. El orinal de Duchamp, por su parte, se rompió o se extravió, y sólo por esos avatares de la estolidez o del prestigio mediático, un oferente griego llegó a pagar en 1999, en Nueva York, la suma de

1.762.500 dólares por una de las diecisiete copias que varias décadas después aparecieron en el mercado, rebautizadas pomposamente como “versiones facsimilares”. Por supuesto que en ambos casos queda intacta la idea, esa diosa imputrescible que sobrevuela más allá de la materia concreta y las contingencias para asegurar la permanencia de su significado en la historia del arte. Así es como, tanto la obra de Leonardo como la de Duchamp, nos enfrentan con muestras augustas de objetos de arte que, por causas bien diversas, han resultado efímeros en su sustancia material, aunque hayan conquistado la perdurabilidad de la esencia más allá de su desaparición física (Duchamp) o de la desfiguración progresiva de sus rasgos originales (Leonardo).

Lo mismo, o parecido, sucede con el Partenón en ruinas; con las siete maravillas de la Antigüedad y las torres gemelas de Yamasaki que desaparecieron trágicamente; la altiva abadía de Cluny; el Buda gigantesco dinamitado por los talibanes; las escenografías urbanas de Bernini; “Los picapedreros”, de Courbet y tantos óleos de los maestros franceses perdidos en la guerra; los óleos de Tomás Maldonado, destruidos por su esposa; muchas tragedias de Esquilo, algunas de Eurípides; dos Pasiones de Bach; la mayoría de las óperas de Monteverde; etc. Es verdad que entre estos ejemplos existen diferencias sustanciales: las obras de arquitectura, escultura y pintura citadas fueron creadas, consciente o inconscientemente, para permanecer inmutables en el tiempo (objetivo que la historia se encargó de ir corroyendo o liquidando puntualmente), pero los textos griegos, los escenarios ceremoniales del barroco o las partituras y coreografías de ocasión fueron creadas directamente para una corta vida útil y sin demasiada expectativa de sus autores sobre las posibilidades de supervivencia en el tiempo. Ni las tragedias



Materia efímera, idea perdurable: "La Última Cena" de Leonardo (1495-98) y orinal de Marcel Duchamp (facsimil del original de 1917).

clásicas ni las óperas dieciochescas aspiraban a sobrevivir más allá de sus representaciones originales o, en todo caso, de algunas reposiciones posteriores (para las que, además, solían ser modificadas, adecuándolas a las circunstancias).

La historia del arte nos provee registros diversos y extremos de la condición pasajera y mutable de la producción artística, más allá de la intención de los comitentes y los autores, pero todos ellos unidos por la inexorable realidad que certifica los *corsi e ricorsi* de las ideas y la transitoriedad de los objetos, al mismo tiempo que asegura –felizmente– la permanencia de la memoria. Lo permanente desaparece, en tanto lo transitorio adquiere condición de inmortalidad. "Tout passe, tout casse, tout lasse, tout se remplace" es

un aforismo de validez histórica comprobada, que deja poca escapatoria para pensar en términos diferentes.

Por cierto, la inquietud ante este conflicto entre lo transitorio y lo inmutable se verifica desde la remota antigüedad. Una inscripción del Gilgamesh, alrededor de 1800 a.C., reza: "El simple hombre y sus obras tienen los días contados; a pesar de todo lo que haga, no es más que viento".¹ Así es como nos enfrentamos con el vastísimo terreno de lo efímero artístico –entendido aquí desde la inevitable transitoriedad de las obras–, un conflicto que vulnera la permanencia con que soñaron los comitentes y los autores, pero que simultáneamente instala la persistencia de la obra (o la idea de la obra) más allá de su vida concreta como objeto material.

Estoy convencido de que con la inacabable secuencia de apariciones, desapariciones y modificaciones ocurridas en las artes plásticas y la literatura, y con las destrucciones y reconstrucciones operadas en la arquitectura, podría enhebrarse una serie sin fin de *efemérides de lo efímero* que dieran cuenta de este proceso continuo a través del tiempo. Ya que "efímero" y "efemérides" comparten la misma raíz de origen, aunque diverjan en su destino final. Lo efímero nace destinado a desaparecer, la efemérides se instala para recordar lo efímero y hacerlo perdurar.²

Vivencias recientes sobre lo efímero, lo actual y lo perdurable

Obsesivo caminante de ciudades, con la mirada inconsciente de arquitecto pero siempre atento al arte y a la historia, un

1. Cit en cap. "Mesopotamia", T. Jacobsen, en *The intellectual Adventure of Ancient Man*, Univ. Chicago Press, 1946.

2. "Efímero" y "efemérides" tienen significados conexos. Así EFEMÉRIDES, del gr. *ephémeros* = *de un día*, designa "los sucesos memorables ocurridos en diferentes épocas, pero en un día determinado".

reciente viaje por España me enfrentó con varios ejemplos de las diferentes posibilidades del diálogo entre lo efímero y lo permanente en la arquitectura y en la ciudad.

En las afueras de Granada, por ejemplo, las ruinas penosas de Medina Azahara son un caso de la victoria definitiva de lo pasajero frente a la voluntad de permanencia; paradigma que se repite en la infinidad de obras magníficas hechas para vencer al tiempo —desde Babel hasta las Torres Gemelas—, que resultaron deshechas por la violencia de las ideologías o de la naturaleza. Babel no llegó a acabarse, las Gemelas vivieron apenas treinta años. Transitoriedad que desvirtuó la intención de permanencia de autores y comitentes,

arte arrasado, cadáveres de resurrección imposible que dieron razón al antiguo aforismo mesopotámico.

Otra serie de obras maestras, aún en pie, testimonian el intervencionismo de los vencedores sobre los vencidos, al tiempo que instalan una desfiguración que a menudo las vuelve espacial y estilísticamente incomprensibles. Hablo de mutilaciones e injertos, operaciones de cirugía mayor con extirpación de órganos vitales o trasplantes intempestivos. Como ejemplos tenemos el palacio de Carlos V, esa perfecta geometría renacentista de Pedro Machuca que es una herida abierta en el corazón burbujeante de la Alhambra nazarí, y las nefastas intrusiones cristianas

en la Mezquita de Córdoba, templo que a su vez los califas omeyas habían edificado sobre una iglesia anterior. En ambos casos el resultado es un *patchwork* estilístico que se mantiene como valioso palimpsesto de la historia, pero también como un *continuum* de fragmentos que se acumulan sobre el impreciso cuerpo virtual que los circunscribe. Elocuencia de las mutilaciones e implantes que ilustran acaba-damente sobre las bellezas sucesivas (e inagotables) del arte, y también sobre la inacabable soberbia de los hombres.

Por el contrario, la notable intervención de Rafael Moneo en el Museo del Prado, incorporando el área de los Jerónimos, y la extensión del Centro Cultural Reina



"El hombre y sus obras tienen los días contados; a pesar de todo lo que haga, no es más que viento". Perduración de un ícono nunca visto: la Torre de Babel en la imaginación de Pieter Brueghel el Viejo; presencia y ausencia de las Torres Gemelas del World Trade Center (1972/2002).



“Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”, o la imprevista resurrección de dos iconos demolidos: Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona (Mies van der Rohe, 1929) y puente de la Exposición del Sesquicentenario de Mayo (César Jannello, Atilio Gallo, 1960).

Sofía, proyectada por Jean Nouvel, son muestras de una juiciosa ponderación que parte del respeto con que es deseable enfrentar las necesarias modificaciones que impone el presente frente al mantenimiento –e incluso el énfasis– de los valores que nos llegan del pasado. Sensatez de diseño en el diálogo inacabable entre los sucesivos rostros históricos con que la buena arquitectura puede sumar cambios positivos a la ciudad permanente. Con el riesgo enorme de tener que soportar en su organismo las actitudes y capacidades de cirujanos delicados o de vulgares matarifes.

La reconstrucción del Pabellón de Alemania, de Mies van der Rohe, instalado para la Exposición Internacional de Barcelona en 1929, demolido unos años después y reconstruido a fines de los ochenta, demuestra, por su parte, que el arte admite y puede llegar a justificar incluso la *resurrección*, si bien ello –además de resultar de trámite muy difícil técnica, económica y culturalmente– vuelve difusos los límites establecidos entre lo verdadero y lo falso, entre la vida y la muerte del objeto artístico como tal, entre el ícono original y su simulacro. Un caso de *resurrección* lisa y llana al que podríamos agregar el mingitorio y varios *ready-made* de Duchamp, así como el ascético puente sobre Figueroa Alcorta –pura y simple catenaria invertida– que César Jannello, arquitecto, y Atilio Gallo, ingeniero, levantaron para la Exposición del Sesquicentenario en 1960. Recordemos

que el puente fue destruido quince años más tarde y reconstruido posteriormente, a unos doscientos metros hacia el sur del emplazamiento primitivo. Reencarnación o simulacro, son ejemplos extremos de la obstinada voluntad de vivir aun después de haber muerto. Como si los fantasmas paternos de Hamlet y de Electra tuvieran la facultad de volver a la vida para acompañar las rutinas y el destino de sus hijos; casos curiosos en que lo que fue pensado como transitorio y se destruyó—sea mingitorio, puente o pabellón temporario—, vuelve a encarnarse y adquiere patente de inmortalidad (¿hasta cuándo?).³

Desde una óptica similar, pero en dirección contraria—o sea tratando de dar vida a un fantasma inacabado—, podrían considerarse los trabajos para completar la Basílica de la Sagrada Familia, la obra más entrañablemente personal—y a mi juicio intransferible—de Antoni Gaudí en Barcelona. Intervención que resulta admirable por la intención mística de los continuadores, pero criticable en su incierta adecuación a los planos y las intenciones de diseño que caracterizaron el dinamismo creativo de Gaudí, un itinerario impredecible tal como se aprecia claramente en el cambio sustancial que existe entre el barroquismo figurativo del portal y la incontenible proyección expresionista de las torres que lo continúan hacia el cielo. Querer completar lo histó-

ricamente inconcluso es, a mi juicio—y retomando una expresiva metáfora de Ortega y Gasset—empeñarse en partir para la guerra de Flandes. En todo caso, admiro el esfuerzo titánico—epíteto que asocio deliberadamente con la tragedia del Titanic, la nave “hecha para la eternidad”—por petrificar la huella de un paso ajeno y develar el desenlace ignorado, con la pretensión de querer fijar para siempre las respuestas formales de Gaudí, un hombre ensimismado que vivió y diseñó sobre el desafío de eternas preguntas.

Finalmente, en varias oportunidades y localizaciones de Cataluña, Levante y Andalucía, me tocó enfrentarme con muestras diversas de lo *efímero urbano*, agradables y desagradables como es posible encontrarse en cualquier ciudad que se precie de ser cáscara sensible de una comunidad viva. Las hubo desagradables pero entendibles, como las vallas y pasarelas de la Plaza del Sol, que se está remodelando en Madrid, y los andamios y pantallas de los incontables edificios en bienvenido proceso de construcción o conservación; agradables como la feria de libros temporaria de las primeras cuadras del Paseo de Gracia, ritmada con la parafernalia de mimos y payasos que continuaban las amenidades propias de la vecina Rambla de las Flores, o problemáticas como la multiplicación de carpas y tinglados para recitales simultáneos en distintas plazas de Barcelona con motivo

de las festividades de la Virgen de las Mercedes. Calidoscopio de imágenes con luces y sombras entreveradas, pero que felizmente liberan de compromisos teóricos vinculados al tema del presente ensayo, porque se trata de un terreno de lo pasajero sin ambigüedad, donde se sufre o se goza de lo efímero de lo efímero, donde no se pretende permanecer sino precisamente cambiar, durar poco para renacer en otro sitio, en otra forma y con otro ser. Como sucede con el despertar de cada día.

Exaltación de lo efímero en el arte y la cultura contemporáneos

Éste es, también, el mismo carácter efímero que se invoca explícita y repetidamente en el arte de nuestro tiempo, desde hace cien años a esta parte. Es fácil hablar de lo efímero en el arte contemporáneo cuando los propios autores han establecido esa condición como esencia de su obra. La Menesunda o la Venus de queso, de Marta Minujín (la primera con Rubén Santantonín), son ejemplos canónicos de esa condición. Instalación, *performance*, *happening*, accionismo, “*fast art*”.⁴ Participación del espectador en un espectáculo que lo involucra, consumo inmediato, destrucción súbita, punto final y mutis por el foro. Hasta aquí no hay problema en tanto se trata de un arte que nació para morir apenas nacido: “efemeridad” de lo efímero, sin duda, con perdón de un neologismo tan poco académico.

3. Un caso atípico dentro de estas “resurrecciones” lo constituyó la muestra en el Centro Borges (marzo 2009) de las reproducciones en tamaño original de las quince obras de Berni robadas en julio del año anterior, y aún no encontradas. *El simulacro*—entendido simultáneamente en sus acepciones de “modelo”, “dechado” y de “fantasma, apariencia sin realidad”—toma el lugar del original y lo asume, dando continuidad a una presencia esfumada.

4. Una realización reciente de Minujín, en homenaje a Julio Cortázar (marzo 2009), lo constituyó la pintura de rayuelas de uso público en la Avenida 9 de Julio. Literalmente efímero, duró un solo día.



Lo efímero recurrente en el arte popular urbano: Carnaval de Gualagaychú en febrero, Masclatà valenciana en marzo.

En la medida que se acepta que el arte es parte medular de la cultura de su tiempo y testimonio del *zeitgeist* que la caracteriza, esa “efemeridad” es fundamento esencial de su identidad como tal. Para no extenderme en la descripción de la cultura contemporánea me atengo a la brevedad con que lo hace Zygmunt Bauman: “Vivimos una modernidad sin referencias fijas, sin memorias ni certezas a largo plazo, una modernidad en la que nada es permanente y todo fluye en forma constante. (...) Lo que me preocupa es el consumismo o el síndrome del consumismo (o sea) cuando la relación que tenemos con los objetos de consumo se traslada a otras áreas de la vida que deberían estar sujetas a reglas y actitudes totalmente distintas”.⁵ La preocupación de Bauman tiene un alcance global y como tal debe incluir al arte en su diag-

nóstico; inclusión razonable y coherente por donde se la mire. El problema es que en su innegable misión testimonial –trátese del mundo en general o del artista en particular– el arte participa forzosamente de la naturaleza efímera y consumista que lo envuelve y lo condiciona para actuar dentro de ella y acatar sus mandatos, sea a través de la aquiescencia, la tolerancia o la denuncia.

Lo curioso es que esta naturaleza deliberadamente efímera se vuelve recuerdo recurrente y se fija en un presente figurativo “real” y estable como el de las Meninas colgadas en el Prado o la Victoria de Samotracia que nos recibe en el Louvre. Porque los registros fotográficos o filmicos de “Tucumán arde”, “La Menesunda” o la familia obrera real que Oscar Bony hizo sentar en el Di Tella, reaparecen en las salas

de exposición de los museos, al lado de las obras que fueron supuestas y compuestas de una vez para siempre. Y lo mismo sucede con los empaquetamientos de Christo, el *land art* de Smithson, las ceremonias de Yves Klein, las liturgias gastronómicas de Nicola Constantino o los niños colgados de Cattelan. Así, las huellas de lo que se imaginó volátil y perecedero resucitan una y otra vez gracias al registro figurativo que las vuelve permanentes. De alguna extraña manera y en virtud de una rara metempsi-cosis, una vez más lo permanente se desfigura o desaparece al tiempo que lo efímero deviene perdurable.

Podemos hacer otra consideración, o más bien adoptar un punto de vista complementario sobre lo efímero de la experiencia artística, y es el que parte del propio apreciador. Porque también la experiencia de la

5. Bauman entrevistado en *ADN Cultura*, 12/01/2008, p. 24.

apreciación artística es efímera en sí misma, aunque genere huella perdurable. Trátese de arte concebido como efímero o como permanente, la experiencia del observador resulta siempre puntual, limitada en el tiempo y el espacio. Efímera en acto pero perdurable en potencia.

A su vez, es la permanencia escurridiza de la obra de arte (o, *in extremis*, de la idea de la obra) la que permite la “efeme-

ridad” de los contactos múltiples del observador a través del tiempo. Retomando ejemplos ya citados podríamos decir que quien atravesó los túneles de “La Menesunda” tuvo una experiencia artística análoga a quien contempló “Las Meninas” en el Prado. Y quien nunca estuvo frente a frente con La Cena de Leonardo ni anduvo por las obras de Marta Minujín puede, en cambio, conocerlas y “habitarlas” gracias a las

reproducciones, los registros e incluso las críticas que las resucitan puntualmente para uno. Esto no significa que una y otra forma de experiencia sean iguales o equivalentes (tema ajeno al presente ensayo); simplemente quiero decir que el espectador construye su apreciación a través de experiencias destellares, generalmente fugaces, de los íconos reales o de sus representaciones. O sea que toda experiencia de apreciación artística parte



Acción fugaz, memoria permanente: la Venus de queso de Marta Minujín y performance de Yves Klein en los años sesenta.



Intentos de fijar la imagen del momento escurridizo: nenúfares en un estanque, óleo de Monet (1905) y fotografía del autor (2009).

de una condición necesaria de “efemeridad” sensorial y temporal que puede –o no– ser repetida.

La trama de los puntos efímeros y heterogéneos del receptor con el arte va dibujando el tejido personal de su conocimiento y su apreciación. Son esos los destellos que, repetidos y relacionados entre sí, van dando forma a las constelaciones que cada cual arma y desarma a su modo. Cosmos de estrellas que se vieron una o más veces, que titilan y se nublan, brillan y desaparecen, pero que dejan huella en la retina y una red de líneas, manchas y sistemas en la mente de quien las observó alguna vez. Y una vez más insisto, poco importa que se trate de arte explícitamente creado para ser efímero o para vencer al tiempo, la comunicación siempre es un destello, un momento pasajero, un retazo de finitud.

Es un proceso similar al que se da en los demás campos de nuestra vida, la “cultura destellar” (Toffler) que en nuestro tiempo informático ha desplegado tal cantidad de estímulos y datos que nos resulta más arduo imaginar constelaciones que dejarnos llevar por una vía láctea más o menos informe. Es que lo fugaz nos rodea, nos encandila y nos distrae de la contemplación de lo estable, y no sólo en el arte sino en todo lo que no es arte, aunque no sepamos muy bien dónde terminan los terrenos del uno y de lo otro.

Así, casi sin proponérselo, lo efímero del objeto construye lo permanente de su sustancia, mientras –*contrario sensu*– el objeto creado como permanente se va deshojando frente a sí mismo y frente al espectador en una sucesión de momentos que éste busca eternizar en uno único y definitivo, un instante de revelación que

contenga la sustancia de todos ellos. Momento sublime, capaz de aprehender y comprender el mundo, y –¿por qué no?– también el arte; pero a la vez, definitivamente *momento* cerrado en sí mismo y por eso mismo, terminal.

Momento único que el inquieto Fausto busca a lo largo de las mil y pico de páginas de ese denso “libro de arena” que le dedicó Goethe. “*Si sucede que diga a un momento: detente, eres bello, entonces que muera*”. El espectador contemporáneo, en tanto sea medianamente inquieto y tenga mínima curiosidad, puede intentar lo mismo, pero no ya a través de un libro de mil páginas sino en medio de un formato digital y concentrado, con sobrecarga de informaciones, acontecimientos, compromisos e imágenes que se amontonan, se reemplazan y se contraponen entre sí. Realidad y virtua-

lidad que se entremezclan sin que resulte claro (y a veces posible) definir sus límites, pero que comparten una categoría análogamente efímera y muchas veces descartable, como nos sucede al día siguiente de habernos atracado con comidas diversas.

Así pues, es evidente que hoy por hoy, tanto el artista emisor como el público receptor de la obra comparten una cultura riquísima y diversa, si bien plagada de "efemeridad". Lo importante

radica en que del *zeitgeist* efímero que nos rodea podamos extraer más bien "efemérides" auténticas, capaces de dar ritmo y sentido a nuestro camino personal y convertirse en sustancia perdurable para nosotros y (ojalá) más allá de nosotros. Así, permanezca o no la materialidad de la obra pensada como inmutable o efímera, si la idea permanece y las imágenes que la sostienen perduran –sea como obra real o como signo virtual, al efecto poco importa– el objetivo trascendente del arte se habrá

cumplido y podrá acompañar a las generaciones siguientes más allá de su propio tiempo existencial. Con lo que lo transitorio resultará perdurable y, en un cruce de alternativas diversas, también podrá perdurar lo que ha desaparecido. Eternidad o suspiro, inmutable o fugaz en su parábola temporal, en cualquier caso será posible aplicar a la obra de arte la permanencia que Quevedo se adjudica a sí mismo al asegurar que "serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo será, mas polvo enamorado".⁶

6. Francisco de Quevedo, "Amor constante más allá de la muerte".

Alberto G. Bellucci. Continúa como Director de los Museos Nacionales de Arte Decorativo (desde 1991) y de Arte Oriental (desde 2001). En agosto de 2006 concluye su gestión como Director del Museo Nacional de Bellas Artes (a/c desde 2002); continúa como Profesor Plenario de la Universidad de San Andrés (Apreciación Artística), titular desde 1989; Premio Konex de Platino 2006 en Ética, Teoría e Historia del Arte; Caballero de la Orden al Mérito de la República Italiana; Diploma de Honor de la Asociación Directores de Museos de la República Argentina. Ha escrito "La arquitectura de los años veinte en Buenos Aires". En Los días de Alvear, Ed. Academia de Ciencias y Artes de San Isidro (noviembre 2006); "Guía del Museo Nacional de Bellas Artes", proyecto, dirección y texto de apertura. Ed. AAMNBA, agosto 2006; "La arquitectura en la Academia Nacional de Bellas Artes" (ANBA, agosto 2006); Prólogos y presentaciones en catálogos de Juan C. Liberti (MNBA) y Josefina Di Candia, y en exposiciones temporarias del MNAD; "Presente y futuro del arte argentino", Fund. Banco Galicia (en prensa); Presentaciones y conferencias varias en MNAD, Fundación Konex y Asociación Amigos MNBA; participante en la exposición "Arquitectos en la ANBA", ANBA-Fundación Klemm. Jurado de los concursos nacionales para Director del Museo de Artes Decorativas Firma y Odilo Estévez, de Rosario, y de Escultura "Raul Scalabrini Ortíz", del Banco Nación Argentina; Vicepresidente de la Academia de Ciencias y Artes de San Isidro (desde 2005).

Lo efímero como condición del diseño actual

RICARDO BLANCO

Dada la actual reflexión acerca de las relaciones entre arte y diseño se ha intentado considerar que el encuadre general de este trabajo se sustente en la posibilidad de definir a lo efímero como una categoría en el arte, y ver si se manifiesta o no de igual manera en la esfera del diseño. Los conceptos a plantear se harán desde el diseño de productos, o sea, desde el mundo material objetual utilitario.

Sabemos que en arte la objetualidad es una temática de cierto interés para artistas y/o críticos, pero mientras en esta disciplina la utilización del objeto como materia expresiva es una elección, en el diseño el objeto es esencial; es más, podríamos afirmar que para muchos, en el diseño el objeto es el diseño.

La condición de efímero en el objeto utilitario es emergente del uso, por lo menos en el momento actual del diseño. Decimos en el momento actual pues la historia del diseño de objetos utilitarios se inició con una razón específica que era resolver a través de ellos las necesidades de los hombres para vincularse con el medio, y esto presuponía que una vez que las necesidades estuvieran resueltas (aunque no se explicitaba), finalizaba el proceso de desarrollo de los mismos. Pero no ocurrió así, a las necesidades básicas de la sociedad le continuaron las necesidades secundarias emergentes de las básicas y luego, las que en realidad eran deseos de los usuarios. En épocas de bonanza esos deseos se convierten en “necesidades de los consumidores”; también es posible definir que el sistema social tenía necesidades, ya que la principal necesidad de la economía de la sociedad capitalista fue y es el mantener en movimiento la máquina de la producción. Esto puede entenderse como intencionalidad social en la preservación de las fuentes de trabajo o sólo es la “necesidad” de generación de riqueza, en este caso lo efímero como

situación natural toma forma en el concepto de “obsolescencia planificada”, postura empresarial iniciada en los años 30 por las grandes corporaciones de los Estados Unidos como consecuencia de la crisis económica y repetida en otras sociedades capitalistas y de bienestar. En ella, los productos tenían una vida útil ya programada más allá de su verdadera duración técnico-utilitaria.

Una vez cubiertas las necesidades primarias y secundarias, en el universo de los objetos la obsolescencia pasó a ser necesaria, la razón es que aparecieron distintas situaciones dentro del panorama del diseño, primero la transformación social en donde ya casi no hubo necesidad, sino solo deseos, segundo, los cambios tecnológicos y tercero la defensa del medio ambiente que necesita eliminar objetos. Todo esto fue determinando al objeto de uso como un objeto efímero.

Debemos hacer una salvedad importante: cuando expresamos que ya no hay necesidades nos estamos refiriendo a las sociedades donde el objeto de uso tomó el camino del diseño como hecho estético cultural y no como una solución a una real necesidad material.

En este caso, los deseos, como tales, se acaban cuando se cubren, por lo tanto, lo efímero es una condición adecuada a esas características.

En otros casos los cambios tecnológicos, como por ejemplo en la informática, se utiliza lo efímero de los objetos, dado que la propuesta siempre es de superación de lo conocido y por lo tanto lo ya hecho pasa a ser efímero.

Hay otra modalidad que tiene que ver con un área de diseño específico, referida al producto que tiene en su programa

contemplado su condición de efímero, pero no como “obsolescencia” planificada sino por la función real que cumple el objeto, como es el caso de los envases. En doble situación son productos efímeros el envase que se elimina cuando el producto se consume y otros que se eliminan por cambio de imagen en razón de *branding* o posicionamiento comercial de la marca.



Food Design. Los elementos diseñados por Ferran Adrià para su restaurante “El Bulli”.

Esta característica de lo efímero contiene en su corpus proyectual la condición de efímero, pues es el cambio lo que le da la razón de ser cuando se diseña algo que se va a descartar en cierto tiempo; desde lo proyectual se opera previendo esta situación.

Entonces podemos pensar como efímero lo descartable y hoy esta situación de descarte debe ser considerada ecológicamente, por lo que se impone desde el proyecto una actitud consciente y racional al estimar a lo efímero como condición proyectual.

La condición de lo efímero en el diseño contemporáneo tiene su epígono en el hecho de integrar en su universo a un recorte todavía más particular que el envase, como es el “*food design*”, o sea el diseño de comidas; no la comida envasada, sino la de restaurante (hoy se lo considera como una especialidad de diseño). La comida contiene

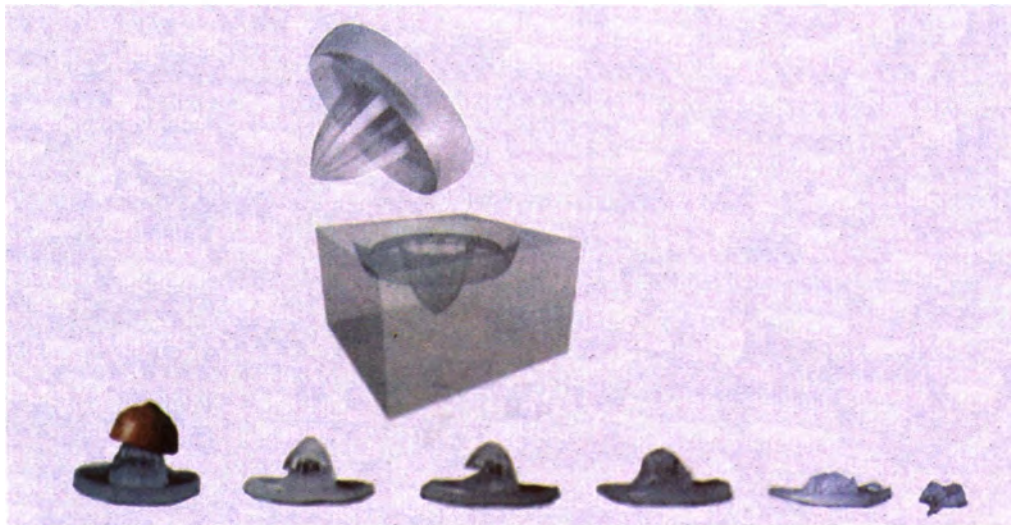
la categoría de lo efímero como lo esencial, salvo que consideremos a cada plato como el prototipo de algo que se va a volver a hacer, aunque esta condición nos vincula con el “eat art”. Aquí el objeto no se comporta igual que en el arte pues su característica es la de ser consumido realmente y no estéticamente.

El diseñador de automóviles G. Giugiaro o el famoso Philippe Starck llegaron a diseñar formas de pastas alimenticias (fideos), lo que pone al diseño en una situación particular: el diseño de una forma permanente por lo reiterable, pero efímera en su uso.

Existen objetos en el diseño que están en el área de los comestibles y que son totalmente efímeros pues se consumen directamente como alimentos (caso del cucurucho del helado), que es un producto diseñable. Un caso parecido es el de un exprimidor realizado en hielo.

Una reflexión posible es si lo efímero está en el objeto o en el concepto mismo; esto es: conceptualmente los objetos de uso ¿deben ser efímeros? Esta pregunta nos ubica en el final del camino de la reflexión acerca del objeto de uso y en este caso podemos considerar como una posibilidad el de la *muerte del objeto*.

Si el diseño nació con una razón de ser necesario para que el hombre mejore su relación con el medio, esto presuponía una objetualidad permanente, entonces aceptar



Exprimidor. Realizado en base a un molde y que en tanto es de hielo, se elimina con el jugo cítrico.

que esa condición no se cumple equivale a considerar que esa razón ha desaparecido y que la objetualidad efímera es la categoría de lo objetual. En caso de ser así, muchas estrategias proyectuales deben ser revisadas, así como la ética de lo utilitario, que debe ser explicitada nuevamente para ser aceptada por la sociedad.

Hoy en día, la condición de lo efímero en los objetos de uso puede ser positiva materialmente si se basa en el uso racional de los materiales y procesos o desde lo conceptual siempre que no apele a la valorización del objeto en su dimensión de fetiche que hace que el usuario sea afectado psicológicamente y no pueda desprenderse del mismo.

Este concepto que transforma a un objeto de uso en un icono sea tal vez lo que ha impulsado la tendencia al coleccionismo en diseño, ya que ésta es una manera de hacer perdurable a un objeto de uso aunque sea en términos culturales.

Tal vez lo más adecuado para pensar en la relación entre diseño y lo efímero, sea incluir la categoría opuesta, es decir, lo permanente.

En diseño lo permanente es hoy una condición particular porque el diseño ha llegado a ser casi una disciplina de lo renovable debido a que ha llegado a ser parte de la moda.

Gilles Lipovetsky, en su libro *El imperio de lo efímero*,¹ trata el tema de la moda como

el epígono de lo efímero y en el capítulo “La seducción de las cosas” se refiere, naturalmente, al diseño de productos o diseño industrial: “(...) la lógica de la renovación precipitada, de la diversificación de los artículos, la variación regular y rápida de las formas, la proliferación de los modelos y series, estos grandes principios del lujo indumentario, estos grandes principios inaugurados por la alta costura, ha dejado de ser patrimonio del lujo indumentario para constituir el meollo mismo de las industrias del consumo. (...) Y esta tesitura se ubica en el diseño de hoy”.

La industria ligera es una industria estructurada a imagen de la moda.

“(...) con la hegemonía del gadget (utensilio ni del todo útil, ni del todo totalmente inútil) el entorno material se ha hecho semejante a la moda. Las relaciones que mantienen con los objetos no es utilitario, aunque sean objetos útiles, sino del tipo lúdico”.

La aparición y renovación de modelos que cumplen la misma función es una constante, eso que es propio de la estructura económica basada en la producción industrial se ve acrecentado por la incorporación del diseño al mundo de la moda.

Desde el punto de vista del diseño considerado como generador de objetos que participan del universo cultural, el aceptar objetos que perduren en la sociedad es una



Exprimidor Starck para Alessi diseñado en 1999.



Versión del exprimidor de Starck realizado con un exprimidor de mano antiguo.

1. Barcelona, Anagrama, 1999.



Anna G. Sacacorchos diseñado por Alessandro Mendini para Alessi.

particularidad. Ésta puede resultar de ciertas condiciones culturales y en esas condiciones encontramos el coleccionismo y la creación de museos o instituciones que “protegen” o preservan a esos objetos que, supuestamente, nacieron para resolver una necesidad o deseo y dejaron de cumplir su función ya sea por transformaciones socio-culturales o por adelantos tecnológicos que dejaron atrás a otras soluciones.

Cada vez más, pequeños objetos que se integran al hombre, como relojes, encendedores, anteojos o lapiceras, pierden su carácter austero casi proté-



Aceitera y Vinagrera. Diseño de Borek Sipek para Diade.

sicos (recordemos que eran objetos “para siempre”, permanentes) y devienen en objetos alegres, lúdicos, cambiantes y efímeros.

Esto nos pone en una disyuntiva respecto a si el objeto se preserva como una evidencia del proceso histórico de la sociedad o por la evolución natural del propio objeto en su estética. Por ejemplo, es diferente la caducidad de una máquina de escribir frente a la computadora o la del walkman frente al MP3, respecto a la renovación de un exprimidor de naranjas manual frente al eléctrico. Aquí cabe una reflexión a un reconocido exprimidor diseñado por el diseñador francés Philippe Starck:

El exprimidor “Juicy Salif”, de la firma italiana Alessi, dio un paso atrás en cuanto a la “funcionalidad” de un exprimidor ya que las condiciones de mejoramiento funcional que se habían logrado en la evolución del exprimidor se dejaron de lado (retención de la pulpa y de la semilla) y también se volvió a la total manualidad involucionando en el concepto de confort alcanzado cuando se hizo a motor. Sin embargo, este exprimidor es indudablemente un icono del diseño del siglo XX. Tal es así, que en 2000, Alessi produjo una serie con terminación dorada, pero lo hizo con una recomendación de no uso; evidentemente era para exponerlo en una vitrina. La explicación de porqué se llegó a esto la podemos encontrar en dos razones: una, desde el marketing, por ejemplo Alessi

recomienda a los diseñadores que los productos que se diseñen para que estén sobre la mesa tengan preferentemente una posición vertical, no “tirados” sobre la mesa (vemos su exprimidor o el sacacorchos Anna G y los podemos comparar con la aceitera y vinagrera de Borek Sipek para Triade, que se comporta como una flor sobre el mantel).

La otra razón puede ser que la propuesta de Starck fuese la de recuperar un recuerdo del imaginario social, como es el popular exprimidor de madera, actualizarlo y volver al pasado para dar pasos que no se hubieran dado en esa evolución –por ejemplo, poner el vaso debajo del exprimidor que se auto-sustenta–, y esto fue una estrategia exitosa. Lo efímero, por uso eventual, por lo cultural, se transforma en algo perdurable, ahora condición particular del diseño. Este resultado nos pone frente a una situación muy propia de la disciplina del diseño, que establece previamente las condiciones de creatividad a utilizar en la génesis del objeto –relativamente diferente a lo que sucede en arte–, ya que en ella, en un objeto debe estar contemplada su recepción por el usuario-consumidor hasta su performance final. Otra es la condición que orienta al diseño desde “tendencias”, como la de “retrofuturismo”, que tiene su expresión en el diseño de automóviles que dio por resultado que empresas como VW o Fiat optaran por la renovación o actualización de sus modelos más emblemáticos, como el “escarabajo” o Beetle de VW o el Fiat 500 o Cinquecento (Fitito, para Argentina).



Las dos versiones del “Escarabajo” de Volkswagen.



Las dos versiones del Fiat 500.



En definitiva, hay operaciones para retener la caducidad de los objetos por las cuales se utiliza lo que el imaginario retiene con los deseos funcionales actuales, o sea, hacer permanente lo que nació efímero o renovable.

El caso de la miniaturización de los objetos de diseño, como lo plantea la empresa suiza Vitra, es otra avanzada en orientar hacia lo permanente algo que nació como efímero, ya que lo presenta como un *souvenir*. Si bien es cierto que un mueble, como puede ser la silla, no ha sido pensado para durar poco, los diseños actuales tienen como prioridad el éxito inmediato y se sabe que eso no

es permanente, entonces se lo retiene con el *souvenir* miniatura.

La condición de efímero de un diseño está relacionada con la tríada del objeto en sí: la tecnología, la función y la estética formal. Un producto puede ser efímero en cada una de estas características o en alguna de ellas y no en otras, lo que le otorga una característica especial.

En diseño la condición de efímero tiene instancias, materiales y utilitarias.

La instancia material está referida a la condición de un producto efímero en su

duración real y matérica, es decir aquellos productos que durarán o no, según su material, su proceso productivo, etc. Entre ellos podemos ubicar, como dijimos, a los envases y los productos realizados con materiales descartables, aunque estos representan una categoría muy especial.

En la dimensión utilitaria están los productos que son efímeros por razones tecnológicas, como los teléfonos celulares, por nombrar alguno muy actual, los cuales van quedando obsoletos por los cambios tecnológicos que se han producido en los últimos tiempos y, aunque cabe pensar que lo que es efímero es el mero objeto, pues el servicio que cumple no solo tiene vigencia sino que se modifica o amplía exageradamente, lo que “implica” un nuevo objeto.

Podemos hacer un pequeño análisis en el cual se determinen algunos ejemplos de productos efímeros, pero lo interesante sería determinar la problemática de lo efímero. Decíamos que el objeto de diseño parecería ser efímero por naturaleza, si bien su origen no lo establece así, pero en la actualidad, al considerar el consumo, lo



Miniaturas de la silla de Pantón realizadas por la propia empresa Vitra.

efímero es una propiedad del objeto de uso. Puede serlo en lo temporal, en su usabilidad o en su materialidad, pero también en su dimensión estética, que en general está definida más que por su verdadera cualidad, por tendencias y modas momentáneas. Esta condición tiene relevancia, habida cuenta de que podemos reconocer en la historia del diseño instancias en las que se planteó al diseño como la resultante final: “el buen diseño”, “lo feo no se vende”, el “*bel design*”, “el diseño es el significado”. Cada uno de estos paradigmas habla del objeto y contiene una hipótesis de efímero o permanente.

El “buen diseño” contempla a todas las sociedades o al hombre en sí y está referido a su condición holística de belleza, utilidad y materialidad, y presupone su permanencia.

“Lo feo no se vende” prioriza la condición económica del objeto a través de la belleza y la utilidad, o sea que cuando cambia la estética, se transforma en efímero.

En el “*bel design*”, lo importante es la belleza por sobre otra variable, de modo que cuando este valor cambia, el producto se acaba.

“El diseño es el significado” no se preocupa por el objeto como belleza sino el objeto como significativo, lo que le otorga otra dimensión de lo efímero.

Entonces, hablar de lo efímero en diseño industrial nos enfrenta a diversas miradas. Una, la que establece el cómo o la natura-

leza propia de cada producto por la cual es efímero, y otra, la concepción ideológica acerca de lo efímero en diseño.

Pero también como contradicción del sistema de los objetos utilitarios, en su acercamiento al arte, ya vimos que debemos considerar una nueva instancia de los objetos efímeros, y esta es su condición de coleccionables. Así hemos llegado a tener instituciones, como los museos de diseño, que hacen permanente la materialidad de lo efímero, ya que la funcionalidad no se contempla mantener ya sea porque ha cambiado o porque hay otra función que resuelve mejor las necesidades. Como ejemplo tenemos a la computadora frente a la máquina de escribir, pero los museos retienen las máquinas de escribir en sus colecciones o las empresas las reeditan incluso para no usarlas pero sí por su condición de objetos formales.

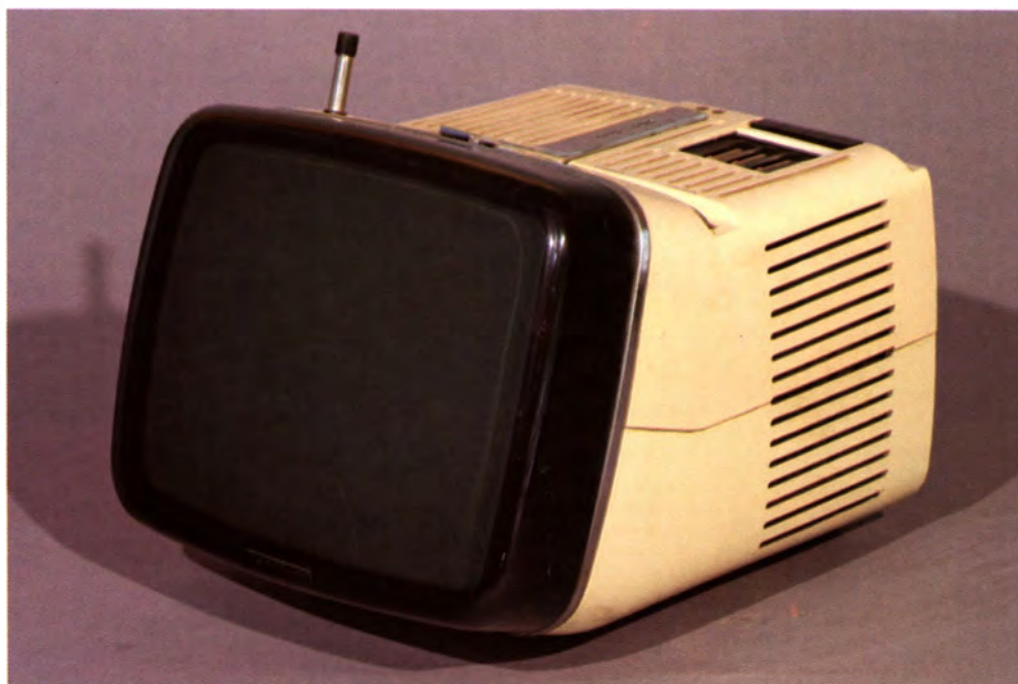
En el campo de la divulgación del diseño se ha tomado conciencia de que las soluciones de diseño (los objetos) son intrínsecamente efímeros, pues las necesidades de los usuarios, las preocupaciones de los diseñadores, las resultantes de los fabricantes y las condiciones de la sociedad son variables y, aun a costa del éxito que pueda tener cualquier objeto de diseño, siempre hay una forma mejor de hacer las cosas, lo que plantea que en diseño lo efímero es lo permanente.

Una de las contradicciones que se verifican en la dicotomía efímero-permanente

en diseño son las exposiciones de diseño, toda vez que se trata de hacer permanente un objeto efímero.

En el arte sucede que las pinturas, esculturas, etc., presentadas en las exposiciones terminan luego en los museos, la institución que hace permanente las cosas. En diseño sucede igual: se realiza una exposición de objetos utilitarios del pasado (o presente) y luego son retenidos en la institución museo, así ese objeto que nació como efímero, solo para cumplir con la función, pasa a ser un objeto permanente en su dimensión cultural ¿Qué disimula esta acción?

El objeto utilitario, efímero por naturaleza por su condición de útil, cuando se expone y se lo retiene, queda congelado y se convierte en una pieza de la colección; allí, en primer lugar al perder su condición inicial toma otra característica ya que pasa a ser un objeto que solo carga simbolismo, significado; ya no es más un objeto funcional porque lo que preserva es esa condición de objeto simbólico o tal vez sólo su calidad estética, dado que sigue siendo juzgado como elemento tridimensional que produce un goce estético. Es el caso del televisor Algol de Marco Zanuso, que se ha reeditado con otra tecnología pero manteniendo la imagen original. Aquí es donde el objeto utilitario pasa a ser arte, no por su manera de producirse o crearse, aunque tampoco interesa su valor antropológico o el sociológico, sino cuando la valoración es netamente estética ya que es evaluado dentro de los cánones del arte.



Televisor Brionvega Algol. Diseño Marco Zanuso.

Para analizar los productos desde la perspectiva de lo efímero debemos determinar primeramente su propia naturaleza.

Aceptamos que los envases son el producto efímero por excelencia, aunque su diseño es sumamente complejo por la dualidad de ser de bajo costo, pues no debe afectar al precio del producto y debe ser desechable, pero a la vez es lo que “vende” al producto (no olvidemos que al envase se lo ha llamado el vendedor “invisible”). Antiguamente los alimentos se vendían a granel, pero ahora cada uno tiene su envase diferencial. Para comprender la complejidad hagamos un recorrido por los envases, y veremos ciertas soluciones particulares que apelan a diferentes conceptos.

Algunos envases son descartables en el momento del uso, otros desechables a posteriori, los hay reusables en su propio uso o reusables para otra función.

Así vemos que estas dos últimas soluciones los hacen casi permanentes desde la concepción. No obstante, cada uno de ellos tiene su caracterización ecológica, ya que pueden ser indestructibles en el tiempo, lo que los hace permanentes pero contaminantes, o ser efímeros pero degradables.

Esto está relacionado con los materiales utilizados, ya que en los envases el metal, la madera y sus derivados se degradan en cierto tiempo mientras que la degradación de los de vidrio implica siglos, en



Pava Alessi. Diseño de Richard Sapper, 1983.

cambio los plásticos pueden no eliminarse y contaminar .

Los productos más complejos, como máquinas, vehículos, artefactos o muebles, pueden ser durables y pensados como permanentes, pero dado que hay renovación necesaria y/o planificada pasan a ser efímeros. Entre los objetos efímeros per se, podemos enumerar: los envases; el *food design*; la vajilla de los pasajeros de avión—pues se usan y tiran (y son de plástico)—; el teléfono celular (es efímero por cambio de tecnología); la lapicera Bic (tiene su caducidad basada en el bajo precio) y las sillas inflables o de cartón (una es no eliminable y la otra es degradable).

O sea que en el mundo de los objetos de uso lo efímero no solo existe, sino que es natural y hay un gran número de variantes.

Si el concepto de lo efímero está referido a lo que tiene poca duración, debemos definir esa condición.



Pava Alessi. Diseño de Michael Graves, 1985.

En principio, a un producto u objeto que está proyectado para extender y ampliar los sentidos y las habilidades del hombre en su relación con el medio, es posible considerarlo como que no debería ser efímero, como que solo lo es cuando está pensado para una acción efímera. Por ejemplo, podemos pensar un objeto que se usa para el armado de otro y una vez armado no se utiliza más, o un elemento de indumentaria (aquí entramos en la moda y lo efímero como temas analizados por Gilles Lipovetsky), o elementos médicos como las jeringas; en este caso debemos reconocer que lo efímero es su uso, la acción de inyectar y que por razones de higiene ese objeto debe eliminarse, lo que implica que su producción debe acompañar esa desaparición y no mezclarse con otras situaciones como cuando un producto por ser de diseño se convierte en obsoleto porque hay otro más actual.



Pava Alessi. Diseño de Andrea Branzi, 1988.

Es interesante analizar un objeto que haya ido variando aunque su uso haya permanecido: ya que este último no varió, sin embargo cada modelo se convirtió en obsoleto por la aparición de otro semejante (y el coleccionismo lo convirtió en permanente).

La serie de pavas de la firma Alessi son un buen ejemplo, la pava que diseñó Sapper nace de un pensamiento proyectual moderno, está resuelta en su totalidad para que funcione bien y por mucho tiempo. Su origen fue un evento cultural, también contiene una innovación funcional en la ampliación de las funciones por el hecho de ser una pava silbadora.

Una vez instalado este recurso aparece la pava de Graves con un cambio lingüístico, y con significado: el silbador es un pájaro, mientras que antes era un instrumento musical reali-



Pava Alessi. Diseño de Phillippe Starck, 1990.

zado por un *luthier*, o sea, se enfrentó la seriedad del proyecto moderno con la ironía del posmodernismo.

Frente a esto aparece la pava de Frank Gehry, en la cual se plantea desde la expresividad del autor, ya que el pez, un tema que Frank Gehry trabajó varias veces, se hace lugar en el producto, esto le otorga un carácter de permanente al producto por ser una pieza de autor y por lo tanto coleccionable.

Por último, la pieza de Phillipe Starck, en la que se suma un elemento nuevo que es el cambio de tipología: el llenar la pava por el pico y no tener tapa, además de unificar el mango con el pico, propone una imagen innovadora.

Ese último cambio formal y de uso derivó en un cambio tipológico, lo mismo que la pava con doble pico de Andrea Branzi, que



Pava Alessi. Diseño de Frank Gehry, 1989.

no tuvieron repercusión en el usuario y se convirtieron en piezas de colección, o sea pasaron también a ser permanentes.

Con este análisis de la secuencia de proyectar en Alessi percibimos que los productos, en tanto entran en el circuito de objetos de moda, se posicionan como efímeros y se transforman en permanentes cuando entran en el círculo del “diseño” de colección.

Como síntesis, podemos considerar que en el campo del diseño de objetos, lo efímero puede aparecer de distintas formas: por el uso, por el material o por la forma, y esto se hace factible por ejemplo por el cambio tecnológico que deja obsoletos ciertos productos, por ejemplo la reducción de dimensiones por razones técnicas. También por los cambios culturales en el uso de ciertos objetos. En referencia a lo material, un objeto puede convertirse en efímero

porque no se utilizó el adecuado, hubo otro mejor o se cambió por uno más ecológico, y por último en el campo de la estética un objeto puede convertirse en efímero pues su forma deja de comunicar, o de expresar ciertas concepciones del momento actual, por lo tanto el cambio formal hace efímero un objeto que puede ser permanente.

En definitiva, en diseño, a pesar de su origen en el movimiento moderno, que fue el resolver las necesidades desde los objetos como algo permanente, se arribó a la condición de lo efímero como resultante de los cambios técnico-culturales de la sociedad. Técnicos, porque la evolución científica lo permitió, y culturales, porque la necesidad cambió y la renovación estética del entorno cotidiano también cambió.

En la presentación del ensayo sobre lo efímero, Gilles Lipovetsky expresa de manera clara ciertos conceptos que se pueden aplicar al diseño industrial, al preguntar “¿Cómo una institución eventualmente estructurada por lo efímero y la fantasía estética ha conseguido un lugar en la historia humana?”. Y explica: “Lo efímero ha llegado a convertirse en los principios organizativos de la vida colectiva moderna”. Y reflexiona: “lo artificial favorece el acceso a lo superficial, permite un menor uso de la razón, el espectáculo lúdico es transportado hacia el futuro subjetivo”.²

2. Op.cit.

Ricardo Blanco. Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Arquitecto. Profesor Emérito y Doctor de la UBA. Fue Director de las carreras de Diseño Industrial y actualmente dirige Diseño de Mobiliario en la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente en las universidades de La Plata, Mendoza, Mar del Plata, Córdoba, Litoral, Noreste y San Juan. Fue jurado internacional en el área de diseño industrial en diversas oportunidades y en varios países. Obtuvo premios en diseño, CAYC'82, Premio Konex 1993 y Premio Konex de Platino 2002. Fue curador del Centro Cultural Recoleta, es curador de la colección permanente de diseño del Museo de Arte Moderno. Sus trabajos han sido publicados en medios nacionales e internacionales. Diseñó el mobiliario de la Biblioteca Nacional. En 2003 publicó *Silopatía*, en 2004 *La silla, ese objeto del diseño*, en 2006, *Sillas argentinas* y en 2008, *Sur, diseño y después*.

Entre lo efímero y lo perenne

RUTH CORCUERA

Lo efímero constituye uno de los rasgos de la sociedad contemporánea. Conocemos que estamos inmersos culturalmente en realidades virtuales y el arte no es ajeno a ello. Lo efímero es la captación del instante y no pretende ser nada más que una fugaz presencia.

El gran triunfo del espectáculo efímero lo observamos en la puesta en escena de una estrella de rock: las luces y el sonido crean la atmósfera que va a envolver a los espectadores por algunas horas. Imágenes-flujo, escenarios multiculturales tan fugaces como en un *zapping* de la propia existencia. Lo efímero es ligereza y transparencia. Se caracteriza por una materialización aérea. Pero no está confrontado con nada perenne, se agota en sí mismo.

En las antiguas culturas la piedra fue el símbolo de la búsqueda de eternidad. Para el Imperio romano, los arcos que conmemoraban alguna victoria aún nos hablan de la ambición de permanecer, pero ellos tuvieron su origen en la fiesta efímera que mostraba un triunfo sobre los vencidos. Arcos de laureles y flores que sucumbían ante el sol.

Hace 2000 años, con el Cristianismo, se instala lo efímero como pasaje.

La reflexión acerca de vida-muerte-eternidad está en el centro del pensamiento cristiano. El primer milenio nos ofreció innumerables ejemplos desde el punto de vista de la historia del arte. Luego será el Barroco, en tierra americana, que tomará el tema como una verdadera didáctica necesaria para la evangelización. Prueba de ello son las celebraciones de Corpus y de otras festividades religiosas; los túmulos funerarios, las juras al Rey, las entradas de los virreyes y

también los carnavales. Las Vanidades florales del Barroco, las calaveras con suntuosos signos de lo que había sido la vida de un personaje, las joyas y las ropas, materializaban toda la imagen del poco valor del poder humano frente a la finitud.

Uno de los acontecimientos que aún se cita como ejemplo de arte efímero en el siglo XVI fue el magnífico despliegue con que se esperó al rey Enrique II en la ciudad de Ruán, Francia, hacia 1550. Este gran espectáculo de arte efímero estuvo lejos de ser una reflexión acerca de la precariedad humana; todo lo contrario, fue una extraordinaria ostentación de poder y una recreación del exotismo americano. Las descripciones nos llegaron mediante esculturas en madera y manuscritos iluminados.

Por entonces, Ruán era el más activo puerto del comercio de palo Brasil. Los mercaderes alentaron crear una escenografía al lado del Sena, que reproducía una aldea brasileña. Para ello no desdeñaron llevar hacia el puerto francés alrededor de cincuenta tupinanbaes, indígenas amazónicos. A ellos se les unirían franceses vestidos de indios. Por entonces, los habitantes de esa ciudad eran considerados, además de grandes comerciantes, hábiles creadores de espectáculos y artificios. Las praderas a orillas del Sena se transformaron en una jungla brasileña, en la que árboles transportados desde Brasil, o imitación de su flora, daban un aire selvático. Fue llevada una gran cantidad de animales y pájaros, entre ellos papagayos que, por sus colores, se identificaban con América o con África. Los tupinanbaes tenían que teatralizar la cacería de pájaros. Hubo una situación que no se consideró y fue que esta parcialidad sostenía una vieja contienda con otro grupo de indios denominados tabagurres, por lo que no se pudo impedir que confrontaran entre



Fotos de la fiesta de Huarochirí, 1966. Archivo Idalia V. de Bernal

ellos en el mismo espectáculo, así fue que incendiaron algunas cabañas. Dado que se conocía el gusto de Enrique II por los simulacros de combate, este hecho resultó como parte de lo planeado.

Se cree que esta fantástica muestra de arte efímero tenía una finalidad económica. Al muy cristiano rey de Francia, Enrique II, casado con Catalina de Médicis, la fiesta brasileña se suponía que le suscitaría el deseo de hacerse cargo de ese inmenso y rico país. Ha quedado en la historia esa representación como uno de los espectáculos más esplendorosos de arte efímero del siglo XVI. Nada había sido dejado al azar. A tal punto que los tupinambas aparecen pintados en rojo en los libros iluminados, probablemente con urucu, un tinte de origen vegetal y distintivo de estos indígenas. Tampoco faltaron sus grandes tocados de plumas, arcos y flechas.

La fiesta brasileña nos ha llegado mediante diversas formas artísticas, planteándonos que, a veces, el arte le da perennidad a lo efímero.

Recordando Huarochirí

El 30 de agosto de 1966 emprendimos el sinuoso camino hacia Huarochirí, cuyas montañas se elevan a 3200 metros, se observan desde Lima y se yerguen hacia el sur a la altura de Pachacamac.

El viaje fue lento y llegamos a destino cuando un cortejo se retiraba de la iglesia, en la que se celebraba la festividad de Santa Rosa, a cargo de las cofradías. Nuestro interlocutor en aquella visita era el artista plástico Milner Cajahuaranga, originario de Huarochirí. Él le otorga a las cofradías un papel fundamental en esta celebración. Ellas constituyen agrupaciones que se consideran miembros de una misma familia. Su nacimiento indudablemente está

en el “ayllu”. El ayllu está constituido por algún tipo de parentesco, ya sea sanguíneo o ritual. Sus integrantes pueden ser compadres de bautismo, de matrimonio, de corte de pelo o de las ocasiones en las cuales se pone a prueba la retribución y la fidelidad al compromiso asumido. Estas asociaciones poseen un perfil especial en los Andes.

Como considero que el traslado de las instituciones españolas tuvo facetas que no la hacen una mera repetición, merece que nos detengamos en ellas. Si seguimos la historia de las cofradías en Europa, podemos establecer dos tipos: urbanas y rurales. Las urbanas se rigieron de acuerdo con los gremios. Es así que encontramos la cofradía de los plateros, cuyo santo patrón era San Eloy, y que tuvo gran fuerza en nuestras ciudades americanas. No sucedía lo mismo en las zonas aisladas, donde no existía ese tipo de organización. Pero ambas formaron parte de la labor evangelizadora. El texto de Gibson, que introducimos a continuación, creemos que define bien la relación de los viejos ayllus y la religiosidad cristiana:

“La comunidad indígena misma era una institución conservadora que impedía la aculturación. La nostalgia de los esplendores desaparecidos del pasado nativo era más propia de los pueblos del Perú que de los de México, ya que los gobernantes incas continuaban siendo recordados en los dramas, boatos, retratos, y cuando actuaban escenificando la vida del imperio inca anterior. La ideología incaica, hasta cierto punto, estuvo presente en la prin-

cipal rebelión indígena del siglo XVIII, la de Túpac Amaru.

Pero incluso en la ausencia de este tipo de reminiscencia, la comunidad indígena, de forma característica y positiva, mantenía los valores indios. Podía absorber un gobierno indio hispanizado y la religión cristiana y alguna que otra influencia del mundo español, y conservar al mismo tiempo su dominante y penetrante carácter indio de forma integral. Tanto el compadrazgo como las cofradías indias pueden considerarse como instituciones defensivas. Promovían solidaridad y un cierre de filas de los indios contra cualquier tipo de presión externa.

Contra españoles y otros indios de la comunidad india podía proclamar su identidad y afirmar su superioridad según el carácter de su santo patrón, el tamaño de su iglesia, o la brillantez de sus fuegos artificiales durante las fiestas. Los santos, iglesias y fuegos artificiales, al igual que el compadrazgo y la cofradía, eran introducciones españolas y, por lo tanto, representaban un cierto grado de aculturación. Pero todas ellas reforzaban el sentido de la comunidad india, de igual forma que los bailes, trajes y máscaras, y otros medios genuinamente indios para realizar las mismas cosas...”¹

Santa Rosa de Lima, Patrona de Huarochirí

Rosa de Santa María, conocida en la Iglesia Universal como Santa Rosa de Lima, nace en la capital de Perú, denominada “Ciudad de los Reyes”, el 30 de abril de 1586 y

fallece en la misma ciudad el 24 de agosto de 1617. Es la primera santa que antes de ser canonizada –sólo 54 años después de su muerte, en 1671– sería proclamada –cosa excepcional– patrona del Perú (1669), del Nuevo Mundo y de Filipinas (1670).

En vida tuvo fama de santidad debido a su incansable labor para con los humildes. Esto explica que, a su muerte, fuese aclamada y llorada por toda la ciudad como “nuestra santa, la Madre de los pobres de Lima”.

Santa Rosa extiende año a año sus devotos. Actualmente, a la santa americana se le reconoce no sólo la protección religiosa, sino también su carácter de estandarte o coraza que ampara a la nacio-



Las lngas. Macma Olló y Manco Capac.

nalidad peruana. Como sucede en otros casos, la fecha de la celebración coincide con viejas fiestas agrícolas.

Estábamos frente a un extraño espectáculo: avanzaba una pareja que representaba a los míticos fundadores del imperio inca. Macma Ocllo y Manco Capac. Detrás de ellos, una doble fila de mujeres, un espacio muy respetado las separaba y avanzaban lentamente con extrañas vestimentas. Aquello que me asombró vivamente fueron los tocados,



Santa Rosa de Lima. Basílica de Santa Rosa de Lima, Buenos Aires, estampa popular.

1. GIBSON, Charles, “Las sociedades indias bajo el dominio español” en: SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás y otros, *América Latina en la época colonial*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 126

ostentaban vinchas de plata de las cuales pendían cadenas y monedas que les ocultaban los rostros, un elemento del que no se tiene noticia en la arqueología andina. La parte superior se conformaba con una especie de mitra de flores de papel con apariencias de rosas. Se cubrían con mantos indígenas, las tradicionales llicllas.

Recuerdo que utilizaban cascabeles en los tobillos y que el ritmo de monedas y de dichos cascabeles era acentuado por el acompañamiento musical de un tamborcillo y una antara. Delante de ellas caminaban dos pequeñas niñas que arrojaban pétalos de flores hacia el piso para cubrirlo, conformando una alfombra, tal como se hace en otros sitios de Hispanoamérica. La danza era lenta y, llegado cierto momento, interrumpían la linealidad del baile para conformar círculos, mientras que en la mano, un pañuelo reforzaba visualmente los movimientos de la danza. Las jóvenes que tenía frente a mí eran las *pallas*, a quienes luego recordé particularmente durante mis años en el norte de África. Fue en Mauritania que mi recuerdo cobró eco al ver ciertos tocados y mantos femeninos, donde lo visual se unía a lo auditivo por el uso de monedas y cadenas.

La palabra *palla* en quechua significa “elegida”. Hubo mujeres elegidas en el incario, se trataba de las que conformaban el Acllahuasi, vírgenes del sol dedicadas a servir al Inca. Eran por lo general hijas de curacas y, entre sus labores, estaba tejer

finas piezas de *cumbi*, el más alto nivel de textiles, y elaborar chicha.

Es probable que esta tradición se hubiera redefinido en una nueva época. Pero, indudablemente, al ver a las *pallas*, advertí que respondían al culto mariano, aunque éste estuviera centrado en dicha ocasión en Santa Rosa.

El cruce de culturas. El origen de los extraños tocados

Como lo expresé en otras investigaciones acerca del origen de algunas técnicas criollas, tales las llamadas de *bordo*, me enfrentaba con la presencia de muy lejanas culturas.

La vestimenta de las *pallas* que estamos siguiendo en Huarochirí nos lleva a seguir la poco citada influencia de los moriscos y emigrados judíos en tierras andinas. Recordemos que pasaron unos pocos meses entre la caída de Granada, junio de 1492, y la llegada de Cristóbal Colón a América, en octubre de dicho año.

La caída de Granada significó el fin de setecientos años de fuerte orientalización para la Península Ibérica. En primer término arribaron los bereberes islamizados, almorávides del desierto africano que, hasta la caída final, tuvieron presencia cultural en el sur de España. Esto ocurría en el 711 d.C. Pero el gran periodo de orientalización se produce hacia el 750 d. C. Cuando los grandes califatos de oriente

llegan al poder al sur de España. Ellos traerán el arte de la seda y el tiraz, telar a pedales, origen del telar criollo.

El año 1492 marca el alejamiento forzado de esta tradición oriental que se va a refugiar en el norte de África.

A mediados del siglo XVI, trescientos mil moriscos² vivían en España. La mayor parte de ellos estaba dedicada a la horticultura o al artesanado. Joyeros judíos y tejedores se alineaban en los mercados populares de Granada, Sevilla y Valencia. Algunos de ellos aceptaron convertirse y así conservar sus lenguas y sus costumbres. La ausencia de estos grupos no podía sino ser lamentada por la aristocracia cristiana, pues cumplían una función importante, la de artesanos y labradores.

Es interesante recordar que Pedro de la Gasca, antes de ser nombrado por Carlos V presidente de la audiencia de Lima, realizó una gestión en Valencia. Curiosamente en esa ciudad se encontraba un núcleo muy importante de los que serían en América los nuevos cristianos. En este período de incertidumbre de sus destinos los vemos aparecer en tierras americanas.

Toribio Medina sostiene que los primeros judíos llegaron a partir de 1580. Sin embargo, a pesar de las restricciones, ya sea como “conversos” o “marranos”, o cristianos nuevos, estuvieron presentes desde la captura de Atahualpa.

2. *Moriscos* es el término que define a los que aceptaron el bautismo. Algunos de ellos permanecieron en la Península Ibérica, otros buscaron distintos destinos.

Los estudios acerca de la emigración peninsular a América durante los primeros años de la vida en el Perú demostraron que entre los inmigrantes existían numerosos viajeros que escapaban a “la limpieza de sangre”, exigida en aquella época para pasar a América. Sabemos que por la suma de cincuenta ducados algunos de los capitanes de las flotas aceptaban pasajeros clandestinos, a los que ocultaban en el momento de la partida.

De las investigaciones se deduce que el cincuenta por ciento de las viajeras eran andaluzas, de las cuales un tercio eran sevillanas. En cuanto a las costumbres femeninas de ropajes y adornos, ellas dependían del sitio de origen. El vestuario femenino de acuerdo con el Islam debía proteger a la mujer de las miradas de quienes no fueran parte de su familia, de allí que el rostro velado es una de las características propias. Fueron aquellas mujeres, quienes al llegar a América, trasladaron esa práctica y, en tierras andinas, promovieron el nacimiento de la *tapada limeña*.

En territorio peruano, esta población de inmigrantes no había perdido los hábitos cotidianos y, por lo tanto, se hacían sospechosos a sus vecinos en la proximidad obligada de la vida en las ciudades. El temor a ser denunciados y enfrentarse con la Inquisición debe haber estimulado una serie de artilugios para pasar inadvertidos. Quien haya observado la orfebrería del siglo XVI y XVII en América hispana

advertirá el predominio de filigranas en plata y en oro, herencia que aún persiste en nuestro arte popular. Colaboraron en ello artesanos orfebres de origen judío que



Corona visigótica de Rescesvinto. Museo Arqueológico de Madrid.

formaron parte de esa antigua inmigración. Los recién llegados compartían con los viejos habitantes algunas utopías. Moriscos y judíos coinciden en las creencias de revivir un pasado ideal en tierra americana. Estaban persuadidos de que recuperarían no solamente Granada, sino también todos los reinos que sus antepasados habían perdido en España. De allí que Bernard y Gruzinski manifiestan que: “Esas creencias acercaban a moros y judíos exiliados del reino de Castilla en 1492, una esperanza comparable a la que iluminaba a los indios del Perú quienes creían en el retorno del Inca desde los lejanos días de la ejecución de Atahualpa en 1533”.³

Mencionamos estos cruces culturales porque enriquecen nuestro patrimonio, puesto que hoy se considera al territorio americano como un gran laboratorio de mestizaje. Futuras investigaciones quizás logren dilucidar la influencia que pueden haber tenido en el mundo rural. Sabemos que los que no eran fuertes comerciantes vivían en las zonas aledañas, donde se ubican numerosos indígenas que tenían contacto con los serranos.

La diadema con monedas

La situación geográfica de la Península Ibérica, como cierre del Mediterráneo, hizo de ella una meta ansiada a lo largo de milenios. Minas de plata convocaban la imaginación de orientales que se aventuraban hasta las columnas de Hércules, después de las cuales un mar inmenso se extendía. La

3. BERNARD, Carmen y GRUZINSKI, Serge; *Histoire du nouveau monde. Les métissages (1550-1640)*, Paris, Ed. Fayard, 2007, pp.84.



Collar de Aures. En *Bijoux Berebères d'Algérie*. Henriette Camps - Fabrer. Edisud. 1990.



Arcángel San Miguel. B. Román, Siglo XVII. Iglesia de San Pedro, Lima.

arqueología comprueba, a medida que avanzan las investigaciones, transferencias culturales presentes a lo largo del tiempo.

Los tocados orientales, como los de la célebre Dama de Elche, son testimonio de ello.

Pero la diadema de monedas de Huarochiri quizás puede atribuirse a un origen más cercano, es decir, al primer milenio d.C.

Sobre el desmembrado Imperio romano, los pueblos bárbaros avanzaron desde las regiones septentrionales de Europa hacia las fértiles y más cálidas llanuras del centro y el sur del continente. Vándalos, suevos y visigodos se adueñaron de España luego de interminables conflictos. Los vándalos invaden África en el 428 d.C., con el solo fin de pillaje, pero su corta permanencia fue decisiva para el arte de la orfebrería del norte africano. Así lo demuestran los estudios acerca de ciertas técnicas que luego se incorporaron al patrimonio de las joyas argelinas.

Pero quizá aquello que más nos acerque a nuestras modestas diademas sea el arte de los bárbaros cristianizados.

El siglo IV fue el de las grandes conversiones y del resurgimiento del mundo clásico luego de esos turbulentos años.

El esplendor de esos reyes visigóticos tuvo su punto más alto en el reino de Toledo. Rescata el hispanista Claudio Sánchez Albornoz lo siguiente: “diadema y

monedas acompañaban un momento de consagración –una asociación de poder real y bendición divina”. La joyería visigótica deslumbró a los árabes que avanzaban sobre el territorio español.

Las diademas del palacio de Toledo

“Luego Musa marchó a través del país, hasta que llegó a la ciudad de los reyes, Toledo, donde encontró un palacio llamado la ‘mansión de los monarcas’, denominado así por la circunstancia de haberse hallado allí veinticuatro diademas de oro, una por cada uno de los reyes que habían reinado en España. Cada diadema tenía una inscripción que decía el nombre del rey al cual había pertenecido, el número de hijos que había dejado, el día de su nacimiento, el de la subida al trono y el de la muerte; porque había la costumbre, entre los soberanos godos de España, que la diadema usada por cada uno de ellos durante su vida debiera, después de muerto, ser depositada en aquella mansión. Además de estos tesoros, encontró Musa en el mismo palacio, una mesa en la que estaba el nombre de Salomón, hijo de David (sobre ambos sea la paz) y otra mesa de agata. Cuando Musa vio estos objetos, los puso inmediatamente bajo la custodia de personas de confianza, elegidas por él y los ocultó a los ojos de los suyos, pues tal era el valor de éstos y otros preciosos objetos encontrados al mismo tiempo de la invasión de España por los musulmanes, que no hubo un solo hombre en el ejército que pudiera (ni aún aproximadamente) apreciar su valor; así, respecto a la plata, el oro, brocados y otros artículos de vestir o muebles, ningún hombre, por hábil que fuera, pudo llegar a calcularlos”. Cita del Imanatmal-I-Siasat de Ben Qutaiba.

El Tocado de flores

María, a partir del Concilio de Éfeso (431 d. C.), es consagrada como Madre de Dios. Sus símbolos son numerosos, pero aquellos más frecuentes son las flores; rosas, azucenas y lirios nos remiten a su culto.

América hispana, devota de María, hace de estos símbolos un lenguaje conocido por gran parte de su población. La consagración de una monja, su boda con Cristo, tiene en las rosas la simbología de María Virgen. El espacio americano fue y es Mariano, si

bien la sustitución por Santa Rosa de Lima tomó fuerza en los últimos siglos, el tocado de las *pallas* por su extrañeza remite a un análisis de resultados sorprendentes. La corona de rosas es una de las imágenes simbólicas de la entrega.

Esta práctica la advertimos tempranamente en el retrato de la princesa Mariana de San José, representada como monja yacente en el cuadro de la Abadesa María José del Convento de la Encarnación de Madrid, fundado en 1616 por los reyes

Felipe III y Margarita de Austria. Allí se la muestra en lecho de muerte y su tránsito está marcado por las rosas que rodean su cabeza y su féretro.

Esta tradición, que señala coronas de rosas asociadas a la devoción mariana, es evidente en los retratos de monjas coronadas cuyos ejemplos son múltiples en la pintura mexicana.

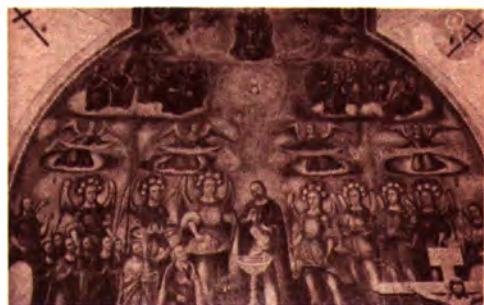
La profesión y muerte de una monja podía tener como símbolo una gran corona de



Retrato funerario de la Madre Mariana de San José, 1638. Monasterio de la Encarnación, Madrid.



Cuadro de monja coronada. Siglo XIX. Museo Nacional del Virreynato. INAH. Tepotzotlán, México.



Pintura de Diego de Torres, 1735. Cholula, México.

rosas, imagen de su consagración al culto de María. Durante los siglos XVI y XVII, en la Nueva España, así como en otros territorios de América y Europa, las monjas sólo

podían ser retratadas dos veces en su vida: al profesar y a su muerte. Esta situación se daba mayoritariamente en los casos de abadesas o prioras. Poco antes de la profesión, las novicias era pintadas por artistas de la época, con ramos y coronas de flores.

Héctor Schenone, al referirse al Bautismo de la Virgen⁴, realizado por Diego de Torres y que se halla en Cholula (México), señala que “en el lugar del bautismo, alrededor de la pila se encuentran siete arcángeles, graciosas figuras tocadas con grandes coronas de flores”.⁵

En las *pallas* andinas, esas desconcertantes diademas permiten visualizar el mestizaje que se dio en esos siglos.

Danzas en el templo

La presencia de danzas en una celebración católica inmediatamente llamó mi atención, ya que el armonioso avance del conjunto, a modo de procesión, implicaba códigos de movimiento por parte de las *pallas*, algo que resulta inusual en el culto actual. Sin embargo, las danzas son reconocibles dentro de los usos dramáticos en la Iglesia medieval. Se ha incluido la danza dentro de la música de las esferas, antigua cosmovisión del universo, según la cual éste se hallaba regido por una jerarquía cuya armonía se organizaba por la danza.

Para Jacques Le Goff, entre lo sagrado y lo profano, las danzas y las músicas alegraban la vida medieval. Sin embargo,

el proceso de profundización del cristianismo en la sociedad europea hacía que fueran consideradas con cierta desconfianza y como persistencia del mundo pagano. Le Goff señala que fueron aceptadas tardíamente como suprema expresión de la alegría divina y humana. La entrada del tema a nivel religioso se constata con la aparición de la iconografía del Rey David, quien es asociado a instrumentos y danzarines en el Salterio de Oro que pertenece al siglo IX y que se encuentra en Saint-Gall.

A partir del siglo XII, las danzas con el tema del fin de la vida fueron populares en Europa, se repiten en murales y grabados como tema de reflexión acerca del precario tiempo de la existencia y de la ruptura que significa la muerte. La literatura medieval tiene numerosos ejemplos de ello.

En el siglo XIV se da una confluencia de numerosos factores de tipo social que popularizan los temas mortuorios, pestes y epidemias acentúan una iconografía no exenta de críticas respecto de la inútil vanidad del poder humano. Víctor Infantes realizó una exhaustiva investigación acerca de estas danzas, las que debían llevar al espectador a la reflexión sobre lo fugaz de la vida frente a la eternidad. Infantes, como otros investigadores, señala elementos orientales en el nacimiento de estas danzas, especialmente en la tradición de los *seizes*, singular baile que se desarrollaba en Sevilla y Toledo y que se conserva

4. SCHENONE, Héctor, *Iconografía del Arte colonial – Santa María*, Pontificia Universidad Católica Argentina. “Santa María de los Buenos Aires”, Bs.As., 2008.

5. *Ibidem*, p. 197.

hasta la actualidad. Testimonio hispánico del cruce de la liturgia mozárabe con la danza sagrada, que se efectúa especialmente en la festividad de Corpus. Debemos recordar que esta danza, que ha sido objeto de numerosos estudios, se baila también en Nochebuena.

En la noche de la Natividad de Jesucristo, concluido el canto de los himnos laudatorios, salía de la Sacristía un joven vestido de mujer con un traje de mangas ricamente adornado al gusto oriental. Sobre el hombro izquierdo llevaba cosida una tarjeta a modo de charretera, en la cual se hallaban escritos los diez antiguos Versos Sibilinos. En la cabeza llevaba un tocado, especie de diadema, como una mitra, y en las manos sostenía un cuaderno donde se hallaban escritos dichos versos, palabras de las profetisas. La ceremonia, que anunciaba el juicio a los pecadores, se acompañaba con música. El personaje iba junto a otros infantes, algunos de ellos coronados con guirnaldas, y todos portaban en su mano derecha una espada. Quien hacía de Sibila se colocaba en el centro, y los otros personajes representaban ángeles guardianes. Cantaban a coro anunciando el juicio final y la cruel muerte de los pecadores. La Sibila concluía diciendo: “a la Virgen supliquemos que ante este litigio interceda con su Hijo para que todos nos salvemos”.

Uno de los temas enigmáticos sobre los *seizes* es que, antes de retirarse por el coro, hacían un giro, volvían a la



Dibujo de novia velada. Túnez.

sacristía y entonces finalizaba la ceremonia. Si comparamos esta práctica con los círculos del baile que efectúan las *pallas* americanas, podemos inferir dos fuentes: una oriental y otra prehispánica. Para los investigadores de los *seizes*, esa vuelta en círculo corresponde a la influencia sufista que estuvo presente en el sur de España durante el siglo XIII. Se trataría de los círculos que efectúan los Derviches Giratorios. En el caso americano, estas danzas pueden considerarse como una inclusión por parte de la

Iglesia, en tanto didáctica de la evangelización, al igual que el teatro en los atrios, otra práctica medieval.

Si bien es un tema que ofrece una larga investigación, hemos tratado de acercar sólo algunas de las posibles versiones, pero sin dejar de señalar que las *pallas*, ateniéndonos al contexto de la evangelización, fueron niñas y adolescentes ofrecidas a la protección de la Virgen.

Antecedentes andinos de la danza

Huarochirí posee uno de los pocos manuscritos quechua que nos han llegado y forma parte de una serie de textos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid y que se refieren a la religión andina. Se cree que fue escrito en parte por Francisco de Ávila y ha sido trabajado por numerosos investigadores. Según una Carta Annuia de 1609, Ávila inquirió en pueblos de indios acerca de las antiguas creencias, con la finalidad de extirpar idolatrías, y con él colaboraban algunos indígenas cristianos que conocían las lenguas de esos pueblos.

Respecto de los antecedentes de danzas en los Andes, encontramos la mención de los *taquies*, ceremonias que combinaban canto y baile. Existen varias menciones de ellos, pero hemos elegido el que corresponde a la celebración con la que se inicia la limpieza de las acequias. Aún en la actualidad, la comunidad de San Lorenzo de Huarochirí celebra esta fiesta del agua. Recordemos que son pueblos agrícola-ganaderos, y los relatos que nos llegan

señalan que, al terminar la limpieza, se regresaba bailando, que la figura central era una mujer que representaba a Chuquisuso, y que se bebía y danzaba durante toda la noche. Este baile se llamaba el Huantaycocha.

Los círculos que danzaban las *pallas*

En su trabajo sobre la danza de las *pallas*, Cánepa y De la Torre sostienen que el antecedente de esta fiesta se encuentra en el incario. Los pasos de la danza alternan sinuosidades y círculos que ellos atribuyen a la idea cíclica de caos y orden. La estructura básica puede definirse como circular, consta de un desplazamiento en línea formando curvas y círculos, además el giro de las danzantes sobre su propio eje es continuo durante todo el baile. Este giro de trescientos sesenta grados es acompañado por un movimiento circular de un pañuelo en alto.

Alejandro Vivanco sostiene que las *pallas* de Huarochirí corresponden a danzas de mujeres celebrando el regreso de pastores para el trueque de maíz, a cambio de carne u otros bienes. Las *pallas* serían garantía de estas costumbres en la organización indígena campesina e intermediarias entre las regiones de los pastores de puna y los agricultores del valle.

Así como la Iglesia incorporó esta danza, en las *pallas* se advierte también una apropiación que se revela en la letra de una canción todavía vigente en el mundo



Traje de Novia, Jerba, Túnez.

andino: "Hermosa es nuestra señora/ Lucero de la mañana/ Espejito de alegría/ Como la luna redonda".

Fisonomía de la virtud

Las jóvenes avanzaban lentamente como repitiendo un canon establecido. Parecían observar una etiqueta cortesana, con distribución de los individuos en el espacio, una peculiar escenografía, con modales que llevan a pensar en el corazón de la cultura del siglo XVII. Sin embargo, recordé que la ritualidad en las sociedades andinas jugaba un papel determinante. De allí que vi en las *pallas* un encuentro de ambos mundos. Por su donosura, lo afable de sus rostros y la distancia respecto de los otros, se hacía evidente que se trataba de elegidas. Nada había de estruendoso, sino más bien el silencio y el velo del misterio.

Las *pallas* aún danzan en el Perú

Para orientarnos respecto del nacimiento de estas fiestas recurrimos a otros testimonios. Entre ellos, el de un joven estudiante peruano, residente en nuestra ciudad, natural del sitio en el cual las *pallas* aún tienen vigencia. Nacido en Huanchaco, en las cercanías de Trujillo, norte del Perú, Manuel Lamas nos acercó datos de su fiesta y de su historia, los que aquí reproducimos:

Fray Alonso de Escarcena, en 1534, inició la evangelización de los indígenas pescadores incitándolos a participar de la misa en la capilla de totora y a que abandonaran el culto idolátrico al "Pez de Oro". Pese a los esfuerzos del fraile, ellos refugiáronse en su ídolo "el Tiburón", rechazando al Dios Verdadero. Una noche, el misionero se dirigió a la playa para pedir consuelo a Dios y saber el futuro de estos indios, en su arrobamiento pudo contemplar en el cielo a Cristo en la cruz y la Virgen Santísima de la Candelaria, con ello el fraile se sintió aliviado. Luego de este suceso tuvo la idea de realizar una imagen de la Virgen Santísima en su advocación de Candelaria.

La tradición afirma que este buen fraile, en los reinos de España, había sido confesor de Carlos V, a quien desde el Perú, Fray Alonso envió una carta para pedirle como obsequio la referida imagen. Pasado el tiempo, el Rey, al saber de la necesidad de evangelizar aquellos indios, mandó llamar un escultor para que

pudiese realizar la imagen. Estando el imaginero en el Palacio Real, su Majestad leyó la carta que Fray Alonso le había enviado, pidiéndole que moviera a devoción y que pudiese resistir el clima en que iba a ser venerada; aquel escultor aceptó los requerimientos, pero faltaba un detalle para que la obra pudiese ser ejecutada.

Había de tener un modelo, un rostro de mujer para inspirarse en la Virgen Santísima. Su Majestad buscaba quien pudiera ser el modelo ideal para empezar la imagen y no vaciló en su elección, miró a la Reina Juana, su madre. El artista bosquejó el rostro de la Reina y con él se marchó a sus talleres en Sevilla. Sus Majestades viajaron desde Valladolid hasta Sevilla para conocer la imagen, encontrándola bella, tierna y maternal, como la más fiel reproducción de Doña Juana. Luego de apreciar la escultura, se embolsó inmediatamente para el Perú en el Galeón Santa María.

Zarpó de Cádiz rumbo a Huanchaco y la travesía duró mucho tiempo, siendo la Virgen Santísima el consuelo aquella noche del 31 de enero de 1537, en que se desató una tempestad que sacudió la nave de tal manera que estuvo a punto de naufragar y todos sus tripulantes perecer irremediablemente. La tripulación se encomendó a María Santísima de la Candelaria, prometiendo que si se salvaban, cambiarían su advocación por "Candelaria del Socorro". La Reina del Cielo escuchó los clamores de sus hijos y los libró de aquel terrible momento. Una vez llegados



Traje de Novia, Gabes, Túnez.

a tierra peruana, la proclamaron "Candelaria del Socorro", celebrando el Padre Escarcena la primera misa en estas tierras de la antigua Cultura Chimú.

Ante los ciento cincuenta indígenas presentes, que miraban absortos la belleza de la imagen, el fraile acercó a una india muda de nacimiento, haciendo la señal de la Cruz sobre su frente, la puso ante la Virgen y la incitó a hablar en nombre de Dios, pidiéndole que recitase el Ave María. Al instante, aquella muda recitó la oración mariana y en castellano, hecho que movió a los indígenas a convertirse y abandonar sus falsas deidades, entonces muchos de ellos fueron bautizados y recibidos en el rebaño de la Iglesia.

Procesionalmente, la sagrada imagen fue conducida por los indios pescadores hacia la Ermita de la Cruz de la Conquista, todos quedaron prendados por la belleza encandiladora de la efigie mariana que los

convirtió y allí la imagen presidió todo el proceso de la evangelización de los habitantes de Huanchaco.

Lo cierto es que, para fines del siglo XVI, ya se veneraba a esta imagen de Nuestra Señora en Huanchaco, traída de España por los frailes franciscanos que tuvieron a su cargo las doctrinas de esta región y que permanecieron en dicho lugar por largo tiempo, así lo asegura su cronista Fray Diego de Córdova Salinas, con estas palabras: "Está en una Capilla la Virgen que intitulan Nuestra Señora de Huanchaco, de quien se refieren milagros hechos en navíos que peligran y en navegantes que en mortales riesgos la llaman. Sirve esta capilla el cura de Mansiche, religioso, como ya se dijo, de nuestra Orden".

Ajuar de la Virgen

Parte de la tradición popular afirma que, junto al baúl que contenía la imagen de la Virgen, había una carta en la que Carlos V informa que enviaría valiosas alhajas para adornar la efigie de María. Así fue que encargó a un orfebre de Madrid que ejecutara las coronas de la Virgen y el Niño, elaboradas con el oro llevado del Perú por los conquistadores, incrustándole numerosas piedras preciosas y perlas. Se hizo la entrega de dichas obras al Rey, quien dispuso embarcarlas hacia Huanchaco, pero no contento con enviarles sólo estos signos de su realeza, también ofreció una pechera de oro y esmeraldas, y su madre la Reina Juana también se desprendió de unos valiosos aretes de oro y piedras



Dibujos de pallas, Martínez Compañón

preciosas que sólo usaba en las fiestas reales. Tan valioso tesoro llegó el 2 de febrero de 1539 y estas joyas le fueron colocadas a la Virgen por el fraile franciscano, quien las recibió con mucho gusto.

Las bajadas del Socorro

Uno de los aspectos más evidentes y llenos del fervor popular que nos muestra esta imagen son sus celebraciones festivas, que tienen lugar cada cinco años, hecho que se inició con motivo de la peste que aquejaba a Trujillo en 1674, conduciéndose la venerada imagen hasta la ciudad, quedando como feliz recuerdo del acontecimiento

su visita anual por las mismas fechas en que se le había implorado su auxilio, mas en 1681 éstas comenzaron a realizarse cada cinco años.

El milagro obrado por Nuestra Señora del Socorro de Huanchaco, salvando a Trujillo de la "Peste Bubónica" y de la "Plaga de Insectos", impactó profundamente en los flagelados ánimos de sus habitantes, quienes agradecidos pidieron continuara en lo sucesivo sus visitas maternas para calmar el dolor y sufrimiento humano. Lo que fue escuchado, estableciéndose la Bajada Quinquenal, que hoy en día también se la conoce como "Huanchaquito".

La acción religiosa y pastoral del Venerable Siervo de Dios Licenciado D. Antonio de Saavedra y Leiva, Deán de la Catedral de Trujillo, Párroco y Capellán del Santuario de la Virgen del Socorro de Huanchaco, supervive en su obra piadosa: La fundación de la Romería o la bajada del "Huanchaquito", llevando a la Santísima Virgen del Socorro cada cinco años desde Huanchaco a la Ciudad de Trujillo.

Venerable D. Antonio de Saavedra y Leiva, Fundador de la Romería Quinquenal de Nuestra Señora del Socorro de Huanchaco

En tiempo de don Antonio de Saavedra y Leiva y siendo obispo de la diócesis el Ilmo. D. Fray Juan de la Calle y Heredia, estas procesiones se verificaban todos los años. Pero, desde el año 1681, gobernando su sucesor Fray Francisco de Borja,

el Cabildo acordó que sólo tuviesen lugar cada cinco, comprometiéndose a acompañar la imagen en su venida y a la vuelta. Aquel año 1681 se hizo voto y juramento del Cabildo Eclesiástico y el Cabildo del Ayuntamiento de Trujillo el 13 de diciembre. Al instituirse esta bajada, fue especial propósito del Deán Saavedra establecer una peregrinación netamente espiritual, de mucho sentido religioso y penitencia, de oración y rezo de actos piadosos, que constituyera un acto sublime de gratitud del pueblo de Trujillo a su Divina Protectora y mano milagrosa.

Estas bajadas, que algunos retrasan hasta el año 1701, fecha en que murió el Deán Saavedra, no se han interrumpido jamás excepto el año 1905, en que por temor a la epidemia reinante, se suspendió. No ha sufrido mengua esta celebración que se yergue como la fiesta principal de Huanchaco y, tanto para ellos como para las poblaciones vecinas y los trujillanos, constituye un verdadero acontecimiento.

Danzas que acompañan la bajada quinquenal

El Deán Don Antonio de Saavedra y Leiva encontró en el Huanchaco antiguo una danza popular que utilizaba una vistosa vestimenta parecida a la de los personajes de la baraja española. Recogió sus expresiones de baile y música y diseñó su nueva indumentaria de Satanás o Diablo, que se conserva hasta hoy. Así apareció este conjunto folklórico en el año 1681 para representar un pasaje de la Biblia: en el



Dibujo de las danzas de las Pallas

cielo los ángeles se dividieron en dos grupos, los buenos y fieles a Dios con su jefe el Arcángel San Miguel, y los malos o rebeldes, con Lucifer o Satanás.

El Deán estableció que dicha danza sólo debía aparecer cada cinco años, para bailarle a la Virgen Viajera, pero frente a la imagen del Arcángel San Miguel que preside la Bajada Quinquenal. Se revivió con más expresiones de golpe de danzas y aires musicales, al son de la concertina y las quijadas de burro. Esta danza es única en el Perú por su estilo y movimientos musicales.

El Coro de las *pallas*

Otro conjunto antiquísimo que, junto a la Danza de los Diablos, aún se conserva y se realiza cada cinco años es el Coro de las *pallas*.

Se cuenta que el Deán Saavedra, después de crear la danza de los diablos, quiso formar una corte de vírgenes que acompañaran vestidas de inocencia a Nuestra Señora del Socorro en su viaje quinquenal a Trujillo, para lo que reunió a los huanchaqueros en el santuario, invitándolos a consagrar sus hijas a la "Mamita del Socorro", cariñoso apelativo con el cual también se la conoce, para que en grupo o en coro la acompañaran y le cantasen durante la romería. Esta entrega significaría mucha generosidad con la Virgen, recibiendo de ella bendiciones celestiales.

Los pescadores, presurosos y sin mirar las exigencias de su presentación, llevaron a sus niñas de entre diez y dieciocho años al Santuario vestidas de blanco, con corona y cera encendida y con un listón azul a manera de cinturón o banda. Esto sucedía en el año 1681. En la misa de consagración celebrada por el mismo Deán Saavedra, pusieron a los pies de la Virgen a sus hijas inocentes y puras, con la promesa seria de seguirla día y noche, cantando versos, limpiando el polvo del camino y guardando su bendita imagen.

Las fervorosas madres ofrecieron además que, mientras durase la promesa, sus hijas vivirían del cariño de la Virgen del Socorro y no del amor mundano.

No podían tener pretendientes y, si alguna de ellas quebrantaba este voto por su debilidad, recibiría el castigo de la Virgen y sus padres tenían que retirarla de la casa por mentirosa.

Una vez entregadas a la Virgen, las madres se encargaban de cuidar a las hijas consagradas, guardando su inocencia y pureza, porque consideraban que una joven huanchaquera no siendo pura e inocente jamás podría ser *palla*. Promesa tan dura y obligatoria, asumida con extrema responsabilidad, después de un mes, el 24 de diciembre, cuando ya Nuestra Señora del Socorro regresaba de Trujillo a su Santuario, terminaba solemnemente el voto. Allí, las *pallas*, con tono de despedida cantabanle: "Virgencita del Socorro / Hoy y siempre te daré / toda mi vida señora / y jamás te olvidaré".

Retrocediendo en un compás triste, salían del santuario y, libres de este compromiso después de año nuevo, se reiniciaba el noviazgo con la finalidad de casarse.

Baltasar Martínez Compañón, obispo de Trujillo a fines del siglo XVIII, registró las celebraciones mencionadas, pero en sus representaciones las *pallas* llevan el rostro descubierto y están acompañadas de arpa y violín. El grupo está compuesto de mujeres generalmente jóvenes y la coreografía de la danza es simple. Este registro iconográfico muestra claramente que ha sido relevado en un ámbito urbano.

Lo efímero y lo perenne

Las *pallas* aún perviven en sitios aislados del Perú y con muy pocas variantes de lo que vimos en Huarochirí. Allí, actualmente, han recibido una nueva denominación, las *pallas* son llamadas *ingas*. Este término alude al incanato, puesto que "ingas" eran llamados los descendientes directos del incario, y da cuenta de una mirada global que no discrimina, que busca mensurar lo que no es posible. Al mismo tiempo, el cambio resulta cada vez más vertiginoso, debido a que aquellas cofradías están en proceso de profundas modificaciones. La vida urbana impone otros tiempos y nuestra pregunta es entonces cuánto más resistirán las *pallas*.

La ceremonia de las *pallas* responde, indudablemente, a la repetición de un ciclo, idea fundante del imaginario andino, pero también da cuenta del proceso de evangelización que presenta la vida como un mero paso y de acuerdo con la conducta terrenal será el destino final, la posibilidad de una venturosa eternidad. Sus diademas, sus velos, sus flores, su fisonomía de la virtud y la danza misma son testimonios de lo efímero, pero el carácter cíclico de la ceremonia es perenne.

Para las sociedades andinas, estas ceremonias buscaban el sostenimiento de la armonía del universo, para quienes llevaron a cabo la evangelización, los

rituales también son cíclicos y buscan asegurar el camino que conduce a la eternidad. Creemos que estas ceremonias son la escenografía de una reflexión profunda y, como tal, invitan a preguntarnos qué hay detrás de lo aparentemente efímero.

Bibliografía

BERNARD, Carmen y GRUZINSKI, Serge, *Histoire du nouveau monde. Les métissages* (1550-1640), París, Ed. Fayard, 2007.

BAUDOT, Georges, *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II – Siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse, *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*, Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, IHEAL, 1997.

BUCI-GLUKSMANN, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena libros, 2006.

CÁNEPA KOCH, Gisela, *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1998.

CARRASCO MARTÍN, Adolfo. "Gestos, movimientos, palabras en la cultura cortesana aristocrática del siglo XVII", en Revista *Reales Sitios*, Año XXXVIII, N° 147, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, España. 2001.

Catálogo de exposición "Teatro y fiesta - del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias", Sociedad estatal para la acción cultural exterior de España, 2003.

Catálogo de exposición "L'Amérique vue par l'Europe", Secrétariat d'État à la Culture, Paris, Editions des Musées nationaux, 1976.

CAMPS-FABRER, Henriette, "Bijoux berbères d'Algérie", Francia, Edisud, 1990.

INFANTES, Victor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1997.

GARGOURI-SETHOM, Samira, *Le Bijou Traditionnel en Tunisie*, Francia, Édisud, 1986.

GIBSON, Charles, "Las sociedades indias bajo el dominio español" en: SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás y otros, *América Latina en la época colonial*, Barcelona, Crítica, 2002.

LE GOFF, Jacques; *Un Moyen Âge en images*, París, Bibliothèque Hazan, 2007

MORIN-BARDE, Mireille, *Coiffures Féminines du Maroc*, Francia, Edisud, 1990.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar, *Trujillo del Perú*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana e Impresa en Industrias gráficas Magerit y Teype, 1985.

SCHENONE, Héctor, *Iconografía del Arte colonial – Santa María*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 2008.

TAYLOR, Gerald, *Huarochirí – Ritos y tradiciones*, Perú, Lluvia Editores, 2001.

VIVANCO, Alejandro. "Supervivencia de las danzas ceremoniales de Huarochirí", en *100 Temas del Folclore Peruano*, Lima, Librería Bendezu, 1988.

Ruth Corcuera. Egresada de la Universidad de Buenos Aires. Doctorada en la Universidad Católica de Lima, Perú. Realizó investigaciones en el continente americano, África y Europa. Escribió numerosas publicaciones acerca de patrimonio enfocado desde la antropología cultural, especializándose en Arte y Tejido popular. Actualmente dirige el Departamento de Antropología Cultural de C.I.A.F.I.C., es miembro de la Comisión de Cultura de la Feria del Libro. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1987 publica *Gasas Prehispánicas*. F.E.C.I.C Y *Herencia Textil Andina*, (Du Pont). En 1991 publica *Azul Sagrado* (cuadernos de Sahara), acerca de temas textiles del África Occidental. Publicación CIAFIC. Colabora en 1994 con la Editorial Mac Millan en su *Diccionario de Arte*, en los temas del tejido postcolombino de Argentina, Bolivia, Paraguay y Perú. En 1999 edita *Ponchos de las Tierras del Plata*. Fondo Nacional de las Artes y Verstraeten editores. En 2000 publica *Arte Prehispánico: creación desarrollo y persistencia en el arte textil* en TEMAS de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 2004 publica *El arte del algodón en Catamarca 1910 - 1961*. CIAFIC. En 2005 publica en *The Latin American Fashion Reader*, Berg Publishing, Oxford. Editado por Regina A. Root. "Ponchos of the River Plate: Nostalgia for Eden". En 2006, *Mujeres de Tierra y Seda*. Ed. Argentina.

Lo efímero en el arte

SERGIO MOYINEDO

Lo efímero podría considerarse bajo dos aspectos: como un rasgo que define el funcionamiento de ciertas obras o como un rasgo constitutivo de toda obra de arte. Se trata de una distinción entre dos temporalidades.

Lo efímero en el arte

La primera temporalidad corresponde al mundo del espectador. En este mundo la obra de arte *consiste* en su manifestación material, se presenta como cosa, como producto de un proceso que definió su estatuto artístico de una vez y para siempre. Por su parte, el espectador, en este su mundo, es una persona, una entidad empírica cuya relación con las cosas se da *inmediatamente*. Es condición lógica de su posición de observación el permanecer ciego a las operaciones que regulan su relación de observación con las cosas (Luhmann), entre ellas las obras de arte. La transparencia de este mundo se juega en el "angle mort" que obtura la autorreferencialidad que dejaría al espectador desamparado ante la contingencia de todos los sentidos posibles. Cuando el espectador llega la obra ya estaba allí y su consistencia no es algo sobre lo que el espectador pueda sentir alguna responsabilidad. El rasgo que define la temporalidad de la relación obra-espectador es la irreversibilidad, la obra precede al espectador en su ubicación sobre una secuencia unidireccional de causalidades. El espectador es esencialista por definición, habita un mundo de inmanencias, puede dudar acerca del estatuto artístico de alguna cosa, pero de lo que no puede dudar es de su ubicación en una relación con la obra de la que no es origen sino destino.

Esta sería una distinción básica entre el espectador y otras figuras de la observación. Por otra parte, podríamos decir que sobre esa regularidad constitutiva del funcionamiento de la recepción artística, el

espectador no es una entidad homogénea en la duración; las denominaciones de los grandes estilos de época, por ejemplo, representan modos diferentes de productividad artística que involucran entre otras cosas desplazamientos en las prácticas de reconocimiento. Luego de un largo período en el que la práctica artística se estabilizó sobre un fondo de funcionamiento mimético de la obra de arte visual (Danto), la modernidad artística puso al espectador al borde de sucumbir ante la autorreferencialidad, lo proveyó de una duda acerca de las fronteras que distinguen los fenómenos artísticos de los que no lo son, lo puso frente a obras que parecían desmaterializarse ante sus ojos, en fin, minó su sistema categorial intentando desnaturalizar las prácticas. La obra de arte moderna, que se constituye alrededor de la operación de autorreferencialidad, invita al espectador a sumarse a su indagación acerca de los límites del arte poniéndolo en una relación de conflicto permanente con los sistemas de clasificación formados en el período anterior.

La modernidad artística deja al espectador a las puertas de la autoconciencia del poder performativo de su observación pero, angustiado o fascinado, no traspasa la frontera que lo separa de la disolución de toda narrativa; desde el centro de la autorreferencialidad moderna el arte restablece su funcionamiento político definiendo a la obra de arte como un experimento sobre sus propias condiciones de existencia y reubicando al espectador en una posición reflexiva acerca de la condición artística de ciertas cosas.

Esta redefinición moderna de los límites del arte mantiene, sin embargo, al espectador dentro de los límites de una narrativa que asegura la neutralización de la autorreferencialidad, devolviéndolo, tal vez agitado y confundido, al centro de un mundo de espacialidad

euclidiana y tiempo irreversible. El espectador moderno, cuyas expectativas están siempre bajo ataque, permanece en la ignorancia del poder performativo de su observación. La recurrente pregunta formulada por el espectador moderno “¿esto es arte?” sólo es posible en un mundo de inmanencias, y esa duda define al espectador en relación con una cierta concepción del arte que se mantiene estable sin compromiso del modelo irreversible de la temporalidad.

Sobre esa estabilidad espacio-temporal que garantiza la persistencia del arte como categoría social, lo efímero en el arte se presenta como un rasgo definitorio, en todo caso, de una época particular de la productividad artística. Si aceptamos la periodización de Danto, la distinción entre las prácticas miméticas y las modernas es una distinción entre diferentes configuraciones espacio-temporales que determinan maneras diferentes de circulación de la obra. En la década del 60 surge la idea de una *desmaterialización* del arte (Lippard), esta idea aparece vinculada a la premonición de una futura obsolescencia del objeto artístico. Esta condición aparece descripta como un contraste sobre el fondo de la práctica artística clásica objetual, ahora la obra se desmaterializa –pierde su consistencia espacial, su objetualidad–, y podríamos agregar que se *destemporaliza* –pierde su persistencia temporal. Desde luego no pueden pensarse tales cosas como la desmaterialización o la destemporalización sin vincularlas a un uso descriptivo –metafórico– de un reemplazamiento espacio-temporal de la obra.

El espectador moderno ve desaparecer –a veces literalmente– el objeto artístico ante sus ojos, se enfrenta a materializaciones precarias, a reliquias de una obra que no constituyen más que la ocasión de acceso a una obra que, en tanto moderna, ve desplazada su “consistencia” a una idealidad. El espectador moderno es invitado a participar de una indagación (“¿esto es arte?”) acerca del arte y sus límites; la consistencia visual de la obra es sólo el umbral de acceso a esa dimensión reflexiva. Un portabotellas, un cuadro en blanco, una sala vacía, una y tres sillas, son estaciones del camino exploratorio en el que el arte se define como una pregunta acerca de su propia condición de existencia. La metáfora de la desmaterialización alcanza para describir la precariedad de la reliquia que indicialmente reenvía al concepto en el que la obra finalmente consiste (Genette: 155). La obra persiste en su idealidad reflexiva, incluso cuando su manifestación material no tenga duración de persistencia (Genette: 263) e involucre una degradación o desaparición. El llamado arte efímero –cuyos límites genéricos parecen aún bien especificados– se define por esa precariedad en la persistencia; una obra de arte clasificada bajo esa etiqueta está destinada a un modo de trascendencia documental, debido a que los objetos artísticos denominados efímeros consisten en esa degradación, es decir, asumen una temporalidad corta que los asimila a la acción. El arte moderno tematiza la obsolescencia del objeto artístico retirándolo del centro de la práctica plástica y reinstalándolo en el sistema reflexivo propio del

estado conceptual que define a la práctica moderna. Se trata de un proceso de *rematerialización* en el que el objeto –más o menos persistente– se articula con un sistema de definiciones acerca del arte constituyendo en conjunto un objeto de inmanencia ideal (Genette: 174). Lo efímero, como rasgo que caracteriza ciertas obras, involucra una duración no persistente; en realidad la obra persiste en su trascendencia documental, lo que desaparece es esa “materia (que) se ha convertido en energía y movimiento en el tiempo” (Lippard: 81). El objeto deviene acción, una acción cumplida no sobre el cuerpo del artista o del espectador como en los accionismos y happenings, sino sobre una consistencia material que se degrada, muta, desaparece. Lo efímero en el arte se hace patente en este devenir acción de un objeto programado para aparecer, persistir y desaparecer en una duración corta.

Lo efímero del arte

El segundo modo de la temporalidad de la obra de arte está vinculado con la práctica analítica. Desde esta posición de observación se torna visible aquello que el espectador no ve, es decir, la inestabilidad inherente de los sentidos de artisticidad predicables de una cosa. La distinción entre obra y cosa es posible desde una metaposición analítica que considera al sentido de artisticidad no como una propiedad inmanente de alguna materialidad sino como el resultado de unas relaciones entre materialidades, desde este punto de vista la obra de arte es un *estado* y no se agota en su consis-

tencia material, cualquiera que esta sea. El analista que asume una crítica de las posiciones esencialistas o constructivistas en su descripción de los fenómenos artísticos (Heinich/Schaeffer) está habilitado para observar los modos en que una obra de arte se constituye como resultado de un sistema de codeterminación que involucra tanto a su origen como a su destino. En un mundo concebido de manera esencialista –el mundo que, como vimos, habita el espectador–, la obra se define de una vez y para siempre como producto de un proceso irreversible, y el sentido de artísticidad aparece vinculado de modo permanente con una configuración material cuyos límites constituyen los límites de la obra. En su contrapartida constructivista dura (Heinrich/Schaeffer), a partir de una inversión de la secuencia causal, la obra se constituye desde su futuro como resultado de, entre otras cosas, la lectura espectral.

Desde una concepción relacional, el estatuto artístico de una cosa no se define sólo en relación con la historia de su producción sino *también* en relación con la historia de sus lecturas (Verón); la obra resulta de una confluencia de temporalidades que determinan su circulación social. El estatuto artístico de una cosa –al igual que el estatuto genérico y estilístico de una obra– no es una propiedad inherente sino el resultado de un emplazamiento particular de una materialidad en un doble sistema de determinación. El metaobservador analítico puede dar cuenta del poder performativo de la observación espectral.

rial, es decir, de la actividad productiva que el espectador lleva adelante sin saberlo; el espectador, a los ojos de ese metaobservador, ya no es una entidad empírica sino la representación de un conjunto de operaciones que, retrospectivamente, determinan el emplazamiento social de algo como obra. Lejos está de agotarse ese conjunto de operaciones espectatoriales que conforman un conjunto infinito de posibilidades hacia el futuro (Verón). En la medida en que se produzcan nuevas –posibles e infinitas– lecturas, la modificación de la doble economía de determinaciones resultará en un posible cambio del estatuto semiótico de la cosa que se verá eventualmente desplazada, por ejemplo, a una nueva categoría que organice su emplazamiento social. Artefactos que en un momento dado se vincularon funcionalmente con prácticas religiosas o rituales vieron modificado su emplazamiento social al vincularse funcionalmente con prácticas de naturaleza distinta, artística por ejemplo, en un momento posterior; la historia del arte está plagada de estos ejemplos en los que una cosa ve modificado retrospectivamente su funcionamiento social.

En fin, ninguna cosa tiene asegurada su posteridad como obra de arte, y esta inestabilidad inherente al estatuto semiótico en general y artístico en particular de cualquier materialidad corresponde a una temporalidad diferente de la que regula el mundo del espectador, quien permanece ignorante a esta improbabilidad constitutiva de la obra.

Dos tiempos, dos obras

En la primera temporalidad, la obra tiene una duración de persistencia, y esto más allá del régimen de inmanencia en el que se inscriba; el carácter efímero de alguna de sus manifestaciones modernas no deja de ser un rasgo genérico de una obra que se reinscribe, como concepto, como autorreferencia, en el centro estable de la categoría arte.

En la segunda temporalidad, lo efímero, lo inestable, lo improbable, se presenta como una condición inherente a la obra de arte; obra que se realiza como un estado que resulta tanto de la historia que dio origen a la materialidad en la que persiste como de una lectura que invirtiendo la causalidad clásica determina el funcionamiento de la obra desde su futuro.

Bibliografía

- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- Genette, Gérard. 1997. *La obra del arte*. Barcelona, Lumen.
- Heinich, Nathalie y Schaeffer, Jean-Marie. 2004. *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal.
- Luhmann, Niklas. 2005. *El arte de la sociedad*. México, Herder.
- Verón, Eliseo. 1987. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa.

Sergio Moyinedo. Licenciado y Profesor en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1989. Magister en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2008. Profesor Titular de Historia del Arte, IUNA. Profesor de posgrado en la Especialización en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes. Área Transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA. Profesor Adjunto a cargo de la asignatura Historia de las Artes Visuales IV (contemporánea), Facultad de Bellas Artes, UNLP. Profesor Adjunto en la asignatura Comunicación y Cultura, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Ha publicado: "Historia=Historia=Historiografía", Cuadernos de Historia del Arte, Universidad de Chile. (2006). "Cuerpo y Figura", en: Traversa, O. (compilador), *Cuerpos de papel II*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007. "Aspectos discursivos de la circulación artística", Universidad Nacional de Colombia, (2008).

El tiempo de un arte que niega el tiempo

ELENA OLIVERAS

Un savoir du léger, celui du danseur sur l'abîme de Zarathoustra, qui peut accompagner le tragique en le métamorphosant.

Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*

Toda obra de arte es, de por sí, un desafío al paso del tiempo. “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva”.¹ Es lo único que con el paso del tiempo no envejece, sino todo lo contrario.

En la obra de arte el transcurrir del tiempo no es sino un activo renovarse en la determinación de nuevas posibilidades de sentido, de nuevas lecturas en una constelación de significados plurales posibles. De este modo, el arte se establece como existente al negarse como efímero, al afirmar su permanencia. Precisamente, el “escándalo” del arte efímero reside en rechazar uno de los dos aspectos de esa permanencia: la que opera en el plano de la materia. Ningún craquelado en la pintura, ninguna erosión en la piedra de la escultura. No ya colección (al menos del original) ni placer estético directo, inmediato. No percepción sino lectura, mediatización del documento y actualización de la obra en el plano de lo imaginario. No es casual que la mayoría de los artistas que realizan trabajos efímeros presten especial atención –y realicen– excelentes documentos fotográficos.

De la obra efímera quedará un *script*, un guión, un boceto, una cartografía. Todos medios que permiten hacerla “vivir en nuestras cabezas”. En 1969 Harald Szeemann eligió como título de su célebre muestra presentada en el Institute of Contemporary Arts de Londres y en la Kunsthalle de Berna: *When Attitudes became*

form: live in your head (Cuando las actitudes se convierten en formas: vive en tu cabeza). El título acentuaba la importancia de la construcción mental en la recepción estética de la obra conceptual. Obras de Joseph Kosuth, Keith Sonnier, Lawrence Weiner y Hanne Darboven, entre otros, servían de ejemplo.

Al anular la “causa material” (una de las cuatro causas aristotélicas) el arte efímero pone en primer plano el concepto de arte; remite a lo que sabemos (o sabíamos) de él, apunta al paradigma estético tradicional que indica una doble permanencia en el tiempo: la del soporte que sostiene la materia artística y la implícita en la lectura que realiza el espectador. Hoy sabemos que sólo el segundo tipo de permanencia resulta *esencial* al arte.

El hablar autorreferencial de la obra efímera revela su vocación conceptual. De allí que uno de los principales capítulos del llamado “arte conceptual” esté integrado por obras efímeras. Al acentuar la extratemporalidad del arte, más allá de una *fisicalidad* perdurable, la obra efímera habla de las cualidades aceptadas de la materia “artística”. Su retórica, basada en la negatividad, remite a la supuesta nobleza del material, cuestionándola. Habla de lo que ella misma no posee.

En el *land art* y el *arte povera*, la presencia de materiales *pobres*, como tierra, arena, hielo, troncos o piedras, cuestiona la idea de una materia para el arte, de una materia del arte. Toda materia es ahora adecuada, no sólo las más pobres sino también las más frágiles. Tomemos como ejemplo *Goose Feathers* (1983) de Andy

1. Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman: “El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure (...) lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos (...) la preparación de la tela, el trazo de pelo del pincel son evidentemente parte de la sensación. (...) Pero lo que se conserva no es el material, que constituye la condición del hecho (...) lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto”. En *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 164.



Andy Goldsworthy. *Goose Feathers*, 1983. Plumas de ganso sobre el suelo sujetas con espinas.

Goldsworthy, una intervención *site specific* sobre un terreno “decorado” con plumas de gansos.

La permanencia en el tiempo de *Goose Feathers* como “obra” contrasta con la fragilidad de las plumas, sometidas a la acción de diversos agentes climáticos. Pero la desmaterialización, lejos de ser intrascendente, es la que aporta sentido a la obra. La fragilidad de la pluma y el esteticismo del montaje sirven para tensar contenidos; permite contraponer lo fugaz y lo decorativo a la perdurable carga artística y mágica/ritualística del elemento utilizado. En síntesis, lo efímero es el concepto principal de la obra en tanto la pluma, en el proceso de desaparición, es lo que Goldsworthy elige como eje de su narración.

La pérdida del “aquí y ahora”

Como en toda obra, también en la efímera hubo un “aquí y ahora”² irrepetible. Estuvo situada en un momento en el tiempo y en un lugar en el espacio; sin embargo, el

tiempo de la obra *como materia* en el espacio no podrá ser recuperado. De este modo, en las distintas formas de arte efímero —*land art*, instalación *site specific*, *body art*, *happening*, *performance*— se desvanece esa sacralidad que vibra en la materia cuando es contagiada del aura de la obra a la que sirve de sostén.

El aura se desvanece cuando la obra deja de ser “la manifestación irrepetible de una lejanía”, cuando ya no existe ese “aquí y ahora” del original que, como viera Benjamin, constituye el concepto de su autenticidad. Podemos copiar una pintura, o mejor, la imagen de una pintura, pero nunca podremos copiar su aura, su “aquí y ahora”. “Del aura no hay copia”, afirma Benjamin (1989, p. 36).

De la obra efímera lo que permanece no es el original sino el documento, por lo general fotográfico, que testimonia un haber-estado-allí. También quedan registrados los distintos pasos de su programación a través de bocetos o esquemas. Todas mediatizaciones del *phainomenon*, de lo que alguna vez fue *ob-jectum* enfrentado al espectador.

Ninguna de esas mediatizaciones mantiene ese “admirable temblor del tiempo”, ese “insomnio del tiempo” del que habla Gaëtan Picon, característico del original cuando corren los años. Pero, a pesar de esto, las intermediaciones caen bajo la ley del mercado, se someten al fetichismo de la

mercancía. Podrán venderse, artificialmente sacralizadas por la firma del autor. Precisamente la crítica que hace Adorno al arte efímero es no haber logrado liberarse de la noción “idealista y reaccionaria” de perduración, quedando sujeto a necesidades —burguesas— de enriquecimiento patrimonial. Ni el arte efímero escapa, en definitiva, a la voracidad del mercado y del consumo.

En tiempos de reproducibilidad técnica se produce, de acuerdo a Benjamin, la “deca-dencia del aura”; pero decadencia no significa desaparición. Se trata, antes bien, de una desviación, de un desplazamiento, de una inflexión nueva en el contexto de la “institución arte” (Dickie). Ahora es el documento, metonímicamente ligado a la obra, el receptor del aura. Algo similar había observado Benjamin en el cine: su aura atrofiada es reemplazada por el culto a las estrellas (y hoy agregaríamos, al director). A la atrofia del aura, dice, el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios, con el culto al actor, fomentado por el capital cinematográfico.

Reflexionando sobre teorías de Benjamin, Georges Didi-Huberman agrega algunas consideraciones referidas a las artes plásticas:

Allí donde el valor de aura era impuesto por las imágenes culturales de la tradición religiosa —es decir, en los protocolos de intimidación dogmática donde la liturgia hace muy a menudo aparecer sus imágenes— se encuentra en adelante

2. Aquí y ahora son términos introducidos por Walter Benjamin para dar cuenta de la especificidad de la obra original. “El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”, afirma el filósofo Benjamin (“La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, (prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 21).

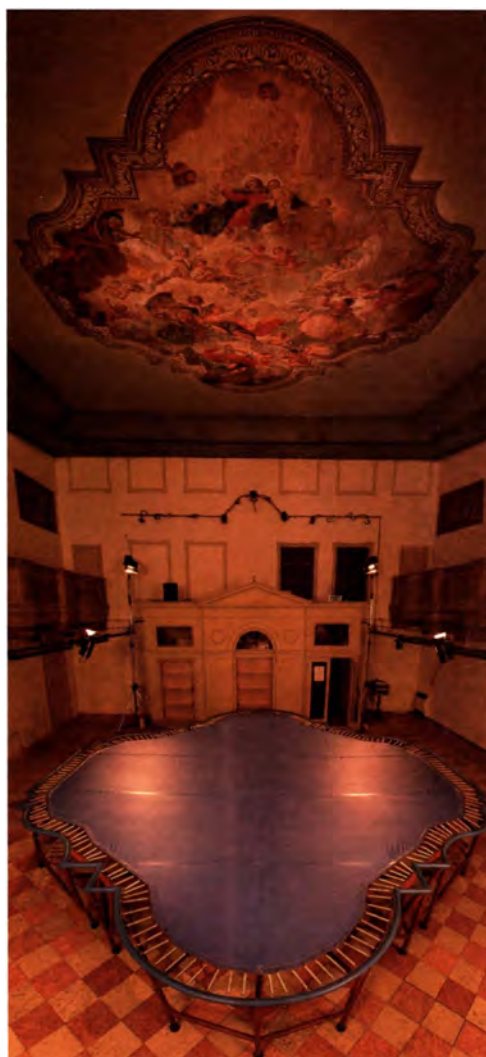
supuesta en el atelier de los artistas en la era, laica, de la reproductibilidad técnica. (Didi-Huberman, 2006, p. 348).

En el arte efímero el pasaje del aura de la obra al documento revela la importancia del artista y de la “institución arte” en general. Son cambios que ponen de manifiesto que el aura puede ir cambiando de receptor a lo largo de la historia. Precisamente en *Ante el tiempo* Didi-Huberman enfatiza esa reubicación del aura en los siguientes términos:

Es necesario precisar que si el aura para Benjamin nombra una cualidad antropológica originaria de la imagen, el origen no designa en ningún caso lo que permanece por encima de las cosas, como la fuente está más arriba del río. El origen, según Benjamin, nombra “lo que está en tren de nacer en el devenir y en la decadencia”; no la fuente, sino “un torbellino en el río del devenir, (que) entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer (Didi-Huberman, 2006, p. 347).

El aura no designa, en síntesis, algo que permanece por encima de las cosas. El aura *deviene* y, en ese devenir, recicla su propia decadencia; renace en nuevos soportes, “hace sistema con su propia decadencia”, para decirlo con el filósofo e historiador francés.

Las artes visuales más allá de lo visual
La desmaterialización de la obra efímera pone de manifiesto que en las artes



Jorge Macchi (en colaboración con Edgardo Rudnitzky). *La Ascensión*, 2005. Instalación y performance sobre cama elástica, con pieza musical para viola da gamba y cama elástica, Palagraziussi, Antico Oratorio San Filippo Neri alla Fava, LI Bienal de Venecia.

visuales lo preponderante, en el nivel de la recepción, ha dejado de ser lo visual. Es ésta una de las grandes paradojas del arte

del siglo XX, lleno de otras no menos sorprendentes, entre las que se encuentra el film *Empire*. Warhol no muestra allí el movimiento, como se podría suponer, sino la inmovilidad (Oliveras, Elena, 2004, pp. 42-44).

¿Cómo es posible que lo visual, quale intrínseca de las artes visuales, deje de operar en su recepción? ¿Cómo negar a las artes visuales lo específicamente “estético” (*aisthesis* = sensación, sensibilidad)? Por otra parte ¿qué queda de la disciplina *Estética* como saber “relativo a las sensaciones (*Empfindung*) y a los sentimientos (*Gefühl*)”, de acuerdo a la definición de Heidegger? ¿Cómo seguir hablando de *Estética* cuando la sensación pasa a un segundo plano?³

Fue Hegel quien tempranamente, en sus *Lecciones de Estética*, observó la inadecuación del término *Estética* al preguntarse en qué medida la teoría filosófica del arte, al sustentarse en la *aisthesis*, puede dar cuenta de las más variadas formas artísticas. La aparición del arte efímero da un giro sorprendente y actual a la (premonitoria) inquietud hegeliana.

¿Qué queda de la obra en el plano de la *aisthesis*? Detengámonos en el ejemplo de *La ascensión* de Jorge Macchi. La obra fue presentada en la LI Bienal de Venecia (2005) en el marco del Antico Oratorio San Filippo Neri alla Fava, un edificio barroco del siglo XVIII que estuvo destinado a la ejecución de piezas musicales religiosas.

3. Cf. Martin Heidegger, “La voluntad de poder como arte”, en *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000, p. 82.

La obra ha desaparecido físicamente. No hay cama ni *performer*, pero ha quedado un espléndido libro, con documentos fotográficos, planos, partituras, escritos teóricos y un CD con música compuesta por Edgardo Rudnitzky que puede ser escuchada y re-escuchada como cualquier grabación musical. De este modo, gracias a la reproductibilidad técnica de la materia sonora, la obra de Macchi puede ser apreciada directamente, aunque de modo parcial (sin visualidad), *casí como si* estuviésemos en el antiguo oratorio, o mejor, en una sala de conciertos. ¿Es Macchi, en realidad, un artista visual-sonoro o sonoro-visual?

Su instalación *site specific* tuvo por eje temático una pintura que, ubicada en el techo del Oratorio San Filippo Neri, representa el momento en el que la Virgen María se elevaba entre nubes mientras los ángeles le arrojaban rosas. Según el dogma católico “el cuerpo de María fue glorificado después de su muerte. En efecto, mientras que para los demás hombres la resurrección de los cuerpos tendrá lugar con el fin del mundo, para María la glorificación de su cuerpo se anticipó por singular privilegio” (*Dogmas marianos*).

Parodiando la ascensión de la virgen, Macchi ubicó sobre el piso, justo debajo de la pintura de techo, una cama elástica de similar forma y tamaño (medía aproximadamente 8 x 6 metros y 0,80 de altura).

Sobre ella un acróbata saltaba durante unos quince minutos, al tiempo que se escuchaban los sonidos de la viola da gamba, según la partitura de Rudnitzky. El sonido aurático del antiguo instrumento, típico de la época barroca, se mezclaba con el de la percusión de los elásticos de la cama por efecto de los saltos del acróbata. El prosaico sonido de connotaciones eróticas jugaba allí como contrapartida del ascenso espiritual.

La obra de Macchi, desmaterializada, no puede contar hoy con un testigo directo. Desaparece así un tipo de experiencia única, irrepetible. Decía Paul Celan: “Nadie/ testimonia para el/ testigo” (“Niemand/ zeugt für dem/ zeugen”). Nadie puede decir/traducir su experiencia privada. Ninguna traducción reemplaza a la visión directa del hecho. El testigo (del griego *martyros* = mártir) habla como mira y porque mira, porque estuvo allí.

La desmaterialización de la obra y la consecuente imposibilidad de ser testigos directos de la misma, hace que aparezcan *testigos mediatizadores*: el cronista, el crítico, el historiador de arte, el teórico. En todos los casos se apelará, no ya a la percepción, sino a esa “reina de las facultades” que es la imaginación. Facultad de la ausencia, ampliamente valorada en el siglo XVIII, el “siglo del gusto”, por autores como Addison y Kant.⁴ Gracias a ella podemos ver con los ojos de la mente lo que no aparece en la intuición sensible.

La colosal instalación *The Gates* (Las puertas) que Christo y Jeanne-Claude desplegaron en Central Park, Nueva York, puede ser visualizada mentalmente gracias a documentos como el del crítico de arte Michael Kimmelman publicado en *New York Times* (13/02/05) y reproducido en *La Nación* (27/02/05). En su artículo daba detalles de los 37 kilómetros de recorrido en los que se desplegaron 7532 “cortinas” de nylon de tono azafranado que en vez de limitar interiores se abrían al exterior, agitadas por el viento. Podríamos decir que Kimmelman, a su modo, *agitaba* también nuestra imaginación.

Considerando la importancia del texto periodístico, crítico o ensayístico en la existencia de la obra efímera, podríamos concluir que las artes visuales (artes del espacio) se aproximan cada vez más a las artes del tiempo. Como en la literatura, sus mediatizaciones lingüísticas provocan imágenes mentales. Se acentúa así la complejidad del fenómeno estético como *statement -picture complex* (Rom Harré), un compuesto de discurso e imagen.⁵

La recepción del arte efímero

El elevado número de artículos sobre el *escándalo* de la obra efímera al anular la “causa material”, contrasta con la escasez de estudios relativos a su recepción. Es muy poco lo que se sabe del público de arte en general y, mucho menos, del público del arte efímero (Oliveras, Elena, 2008).

4. Ya en 1724, en *Los placeres de la imaginación*, Joseph Addison había insistido en la importancia de la imaginación. Años más tarde, Kant le daría un lugar principal en su *Crítica del juicio* (1790). Cf. George Dickie, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2003.

5. Cf. Rom Harré, *The Principles of Scientific Thinking*, London, MacMillan, 1970.



Christo. *The Gates*, 2005, Central Park, Nueva York. Metal y tela color amarillo azafranado. Instalación con 7500 "puertas" de 5 metros de alto instaladas en los senderos del parque cubriendo 37 kilómetros de recorrido.

Como acabamos de observar, la facultad más importante en la recepción de la obra efímera es la imaginación. La obra efímera existe como *substancia imaginante*. Con ella, la vieja discusión entre Dufrenne y Sartre acerca de la importancia de la percepción o de la imaginación, respectivamente, estaría

dando la razón al segundo. No sólo porque en la obra de arte resulta fundamental el rol de la imaginación para llenar sus "vacíos", sino porque —como vimos— el contacto con la obra efímera se da sólo a través de esa facultad, y no ya por intuición directa (como es el caso de la obra en la que se mantiene el "aquí y ahora").

El arte efímero no permite ningún contacto visual con el fenómeno. Anulado el contacto directo, no habrá contemplación (Kant). Al público del arte efímero no le corresponde contemplar el boceto o el documento fotográfico como si estuviera contemplando un original. Ya no tenemos que doblar nuestras rodillas,

como lo hacíamos ante las estatuas de los dioses griegos, según observaba Hegel ya a comienzos del siglo XIX.

Sin embargo, la obra desmaterializada o efímera sigue operando desde su existencia trascendente, más allá de su existencia física o “cosal” (Souriau). Por eso mantiene su estatuto de “arte”. Estatuto no explícito que el receptor deberá descubrir actualizando sus competencias (información sobre historia del arte, teorías filosóficas, sociológicas, psicoanalíticas, antropológicas, etc.).

Hasta la aparición del arte efímero la intuición —o aprehensión directa del objeto en términos de su conocimiento— aparecía indisolublemente ligada a la experiencia estética. La novedad del arte efímero reside, precisamente, en el hecho de que ya no es requerida.

Desplegada en el ámbito de lo perceptivo —del ver, escuchar, tocar, oler o gustar— la intuición es un tipo de recepción intransferible. Nadie puede decir, salvo quien ha intuido, cómo es el calor o el frío, cuán intenso es el azul o el sonido del trueno. En este caso, recordamos nuevamente a Celan: “Nadie testimonia para el testigo”.

Señalaba Croce que la existencia, la experiencia y el conocimiento son impensables sin la intuición. Y lo mismo acontecía en la experiencia estética tradicional. La principal diferencia entre la intuición ordinaria y la estética está en que la

primera informa sobre algo, mientras que la segunda se vuelca sobre sí misma. La intuición del color del cielo se vuelve estética cuando deja de informarnos sobre aspectos climáticos y pasa a ser experiencia directa del color.

Con la anulación de la intuición se elimina el “detallismo”. El buen receptor no será ya aquel que despliega, como quería Hume, la “delicadeza del gusto”.

Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada, y al mismo tiempo tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominados a esto delicadeza del gusto. (Hume, David, 1987, p. 34)

No sólo es cuestión de captar todos los ingredientes de un conjunto mediante la sutileza de los sentidos. La desmaterialización de la obra hará que la delicadeza de los sentidos sea reemplazada por la agudeza de la imaginación, sumada a las competencias intelectivas que definen al “lector modelo” (Eco).

Podemos observar que la decadencia de la intuición visual en las artes visuales encuentra prolongación en el campo teatral, en aquellos espectáculos que se desarrollan en la completa oscuridad despertando la capacidad imaginativa del espectador, tal como sucedía en el histórico radioteatro. Es el caso del “teatro ciego” del Grupo Oscuro. Cuando

empieza la función de *La isla desierta* de Roberto Arlt, por ejemplo, el público no ve absolutamente nada; no hay telón ni escenario, sino una caja negra, totalmente oscura. Los actores están por todas partes sumergidos en la oscuridad y haciendo escuchar sus voces. No hay nada para ver. Todo para imaginar.

Lo efímero como síntoma del presente

La obra efímera introduce un nuevo paradigma estético. Aporta un modelo que retiene de Hegel “la potencia prodigiosa de lo negativo.” Pero en tanto negación de la fisicalidad de la obra, está lejos de llevar a una negación del arte. Es arte sin más y en tanto tal “hace mundos”.

Hacer mundo es hacer ver por primera vez, de modo original, un estado particular de las cosas. ¿Qué mejor que el arte efímero para dar cuenta del pasaje de una cultura de los objetos más o menos estabilizados a otra “líquida” (Bauman)?

La obra efímera, un “saber de lo leve”, de acuerdo a Buci-Glucksmann, es síntoma del tiempo en el que surge. Pone en evidencia un nuevo modo de sentir el espacio y el tiempo. Un espacio inestable y un tiempo vivido como instante o como fluir distópico, sin que lo oriente ningún orden, ninguna utopía.

La magnitud actual de la fugacidad del espacio y del tiempo parece no tener precedentes en la historia. Dice Christine Buci-Glucksmann:

Efímero de las familias con geometrías variables, efímero del trabajo de más en más "flexible" y amenazado, efímero de las vidas y de las identidades que pierden sus referencias fijas, todo revela una suerte de aceleración del tiempo que desarraiga estabilidades, ocultando el límite extremo de lo efímero, la muerte. (Buci-Glucksmann, Christine, 2003, p. 17).

Podríamos decir que el arte efímero traduce la circunstancia de una humanidad precaria, dando pruebas, como ningún otro, de la vigencia del *Ab-Grund* heideggeriano.

Si en otras épocas las *vanitas* representaban lo efímero, hoy es el soporte, la materia, el mismo cuerpo de la obra el que asume la fugacidad. Hiperbole del contenido que no encuentra lugar en la representación –en la imagen– sino en la presentación misma de la caducidad. Pero al manifestar un aspecto del mundo, al “hacer mundo” la obra efímera trasciende esa caducidad.

“Deseaba que lo efímero se eternice”, dice Guiseppe Penone. Y no caben dudas de que su deseo se ha cumplido. Tanto el *land art* como otras formas de lo efímero reafirman lo que el arte ha sido siempre: un desafío a lo transitorio. Frente a la finitud dolorosa despliega un tiempo extra-temporal y así, a su modo, y al igual que todo arte, nos redime.

Bibliografía:

Benjamin, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

Buci-Glucksmann, Christine (2003): *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée.

Bauman, Zygmunt (1999): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1993): “Percepto, afecto, concepto”, en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

Dennet, Daniel (1986): *Content and Consciousness*, London, Routledge & Kegan Paul Books.

Didi-Huberman, Georges (2006): *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Dufrenne, Mikel (1967): *Phénomologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Genette, Gérard (1997): “El estado conceptual”, en *La obra de arte I*, Barcelona, Lumen.

Harré, Rom (1970): *The Principles of Scientific Thinking*, London, Mac Millan.

Heidegger, Martin (2000): “La voluntad de poder como arte”, en *Nietzsche*, Barcelona, Destino.

Hume, David (1987): *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península.

Kant, Emmanuel (1991): *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila.

Oliveras, Elena (2004): “La experiencia del tiempo en el filme *Empire* de Andy Warhol”, Buenos Aires, UBA, *Revista del Cine*, N° 2.

Oliveras, Elena (2008): “El nuevo espectador”, en *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Emecé.

Picon, Gaëtan (1970): *Admirable tremblement du temps*, Ginebra, Skira.

Sartre, Jean Paul (1940): *L'imaginaire*, París, Gallimard.

Elena Oliveras. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste y Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad del Salvador, crítica de arte y curadora de exposiciones. Vice-Presidenta de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

Ha publicado *La Metáfora en el Arte, Retórica y Filosofía de la imagen* (Buenos Aires, Emecé Planeta, 2007). *Estética. La cuestión del arte* (Buenos Aires, Ariel-Filosofía, 2005), *La levedad del límite* (Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000), *La metáfora en el arte* (Buenos Aires, Almagesto, 1993) y *El arte cinético* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1973). Colaboró en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (Madrid, Trotta, 2003) y en *Real / Virtual en la estética y la teoría de las artes* (Barcelona, Paidós, 2006).

Durante el año 2006 obtuvo el Premio al Libro del Año (Asoc. Argentina de Críticos de arte) y el Diploma al Mérito de la Fundación Konex en el campo de las Humanidades.

Arte efímero

NELLY PERAZZO

La reflexión sobre el arte efímero me llevó a recordar que mi primer contacto con él fue puramente imaginario. Siendo asistente técnica del Instituto Di Tella, en la década del 60, salí un día de la sede de la calle Florida al 900, caminando, porque tenía que retirar unos libros de El Ateneo, y me interceptó el paso un joven que estaba repartiendo hojitas de propaganda. Cuando a lo largo de mi marcha miré lo que me había entregado, vi que estaban en blanco, no había nada impreso en ellas. Allí, mi imaginación –que estaba particularmente despierta por mi contacto con artistas tan creativos y novedosos como Marta Minujín, Delia Canela, Delia Puzzovio, Charlie Squirru, Pablo Mesejean, Margarita Paksa y otros–, voló y encontré interesante esa frustración de expectativas que significaba el repartir una propaganda ingeniosamente escamoteada.

Al volver de la librería, seguía elucubrando fantasías cuando el mismo muchacho volvió a ponerme en la mano otras hojitas que sí tenían impresa la publicidad, igual que las que habían quedado por el suelo. Simplemente había sido una falla de impresión la que había desencadenado mi presunción de intención artística en el hecho.

Mucha agua corrió bajo el puente desde entonces y los artistas argentinos han brindado ejemplos complejos y multiplicadores de arte efímero.

Recuerdo la sorpresa que tuve cuando vi que Liliana Porter había pintado directamente una obra sobre la pared en el Museo Nacional de Bellas Artes y que estaba, por lo tanto, destinada a desaparecer. Con la misma problemática instaló una técnica mixta sobre la pared en el Center for Interamerican Relations, en Nueva York, en 1980.

Al mismo tipo pertenecen las obras –expuestas a comienzos de la década del 70 en Milán y Nueva York– que incluían hilos o cordeles reales que en algunos casos tenían sus extremos atados a clavos en el piso y, en otros, a clavos serigrafiados en la pared.¹

Esta manera de subvertir los límites del tiempo como del espacio forman parte de sus exploraciones de la problemática realidad-ilusión, que, de alguna manera, desde un principio, constituyen el eje de su obra. En 1969, por ejemplo, construyó en el Instituto Di Tella una pared con sombras de espectadores ausentes que se confundían con las sombras de los espectadores reales. El mismo año, por correo, envió impresos con *Sombra para una aventura* y *Sombra para un vaso*.

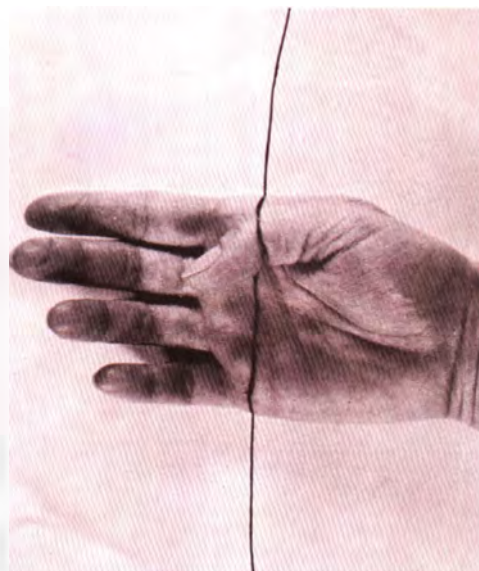
Otro juego de presencias y ausencias, de realidad e ilusión.

Ana Tiscornia, en un diálogo,² comenta que el tiempo es una de las presencias fundamentales en la obra de Liliana Porter, así como la percepción, la coexistencia de asuntos diferentes, lo ilusorio.

Esto lleva a la artista a comentar un grabado de su mano, que hizo a principios de los setenta, diciendo: “Allí dibujé una línea sobre un dedo de mi mano y la continué en el papel. Tomé una foto de esa situación, hice un fotograbado, lo imprimí y seguí con la línea con lápiz en la copia. La línea se ve continua, pero la verdad es que no sólo pasa por distintos espacios, sino que fue hecha en distintos tiempos. Si hoy la imprimiera, desde que dibujé el primer fragmento hasta que lo terminé han pasado como treinta años”.

1. Florencia Bazzano Nelson, “Porter y Borges una revelación inminente”, Catálogo de la exposición itinerante Selección de obras 1968-90, Fundación San Telmo, Buenos Aires, 1990.

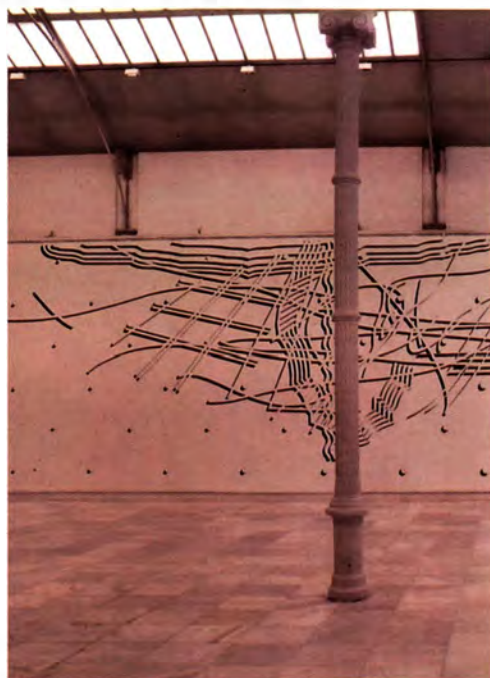
2. Ana Tiscornia, *Un conejo que se escapa*. Entrevista a Liliana Porter, en el catálogo del Centro Cultural Recoleta, noviembre 2003.



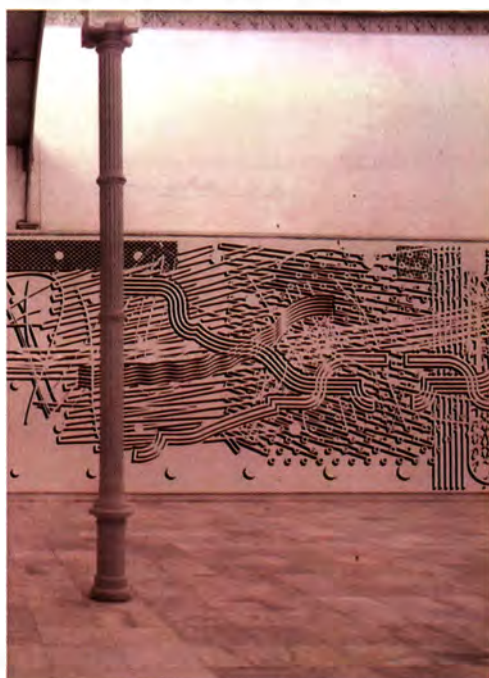
Liliana Porter, Galería Conkright, edificio Galipán, Caracas, Venezuela, exposición, mayo 1974.



Maria Ester Joao, "Halos I", Solado de sal (vista parcial) 280 X 280 cm. año 2003.



Pablo Siquier, detalles, vinilo sobre pared, 54 x 5 m, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, del 2 de junio al 12 de septiembre de 2005.



Todas las obras incluyen tiempos distintos de realización, pero aquí constituyen el tema propiamente dicho.

Cuando Ricardo Martín Crossa escribió sobre la obra de Liliana Porter se refirió a un espacio mundo en el que se desarrollan incalculables posibilidades, cantidades de efímeros caminos van construyendo un insondable laberinto que es transitable, porque en él se abren brechas, insólitas noticias, continuidades maravillosas.

Otra artista de la cual uno de sus aspectos me enfrentó con el arte efímero fue María Ester Joao. Fue en ocasión de su muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde las obras en la paredes rigurosas, siempre blancas, conformaban un conjunto impactante que, de repente, era interrumpido y completado a su vez, por una obra llamada *Halos; solados de sal*. La instalación, de gran tamaño, 2,8 x 2,8 metros, tomaba posesión del piso: "plano de sustento del hombre y cubierto con un manto blanco, de frágiles líneas" a la cual la luz da vida generando sombras y contrastes. La artista también estuvo sorprendida por la fascinante turgencia de las superficies.

Como en toda su obra, parte de una estructura en la que el desarrollo de las formas, su crecimiento, sus desplazamientos, están determinados por reglas muy precisas.

En una entrevista me comentó que, para ella, el medio es la sal, una sustancia esen-

cial en la dieta del hombre y uno de los conservantes de alimento más efectivos. En todas las épocas fue éste un elemento tan valioso como caro: provocó guerras, financió imperios y sirvió como moneda. En los rituales religiosos de diversas culturas simboliza la pureza inmutable e incorruptible y es también signo de la permanencia e inviolabilidad de la alianza de Dios con su pueblo.

La realización de la obra se basa en la antigua técnica japonesa de los jardines secos de arena que, asociados a la filosofía zen y al budismo, señalan la transitoriedad del mundo visible, el cambio continuo. La reiteración de las formas circulares simboliza el tiempo como sistema cíclico y la perfección.

Usa la medida de su brazo en la realización dando cuenta de la dimensión humana.

Si bien al terminar la muestra la obra desaparece, queda la sal, y la posibilidad de renacer en proyectos nuevos. Es la búsqueda de lo eterno a través de lo efímero.

En 2003, Pablo Siquier participó en la Bienal de San Pablo y en 2005, en el Palacio Velásquez del Retiro, en Madrid, con carbonillas y vinilos sobre el muro, realizadas a partir de proyectos armados digitalmente y transferidos sobre la pared. Este artista no está interesado en el medio digital en sí mismo sino que, así como antes usaba regla y compás, ahora usa el

Illustrator, que es un programa muy usual, u otro programa de arquitectura, Vectorial, pero de tres dimensiones.

El medio digital le proporciona infinitas posibilidades de variantes y precisión. Pero son solo herramientas de geometría para su praxis.

Su obra se extiende sobre enormes superficies; uno de los murales del Reina Sofía mide 54 x 5 metros.

Estos murales superponen tramas en imbricaciones indiscernibles agrupadas o en forma única. Los de vinilo responden a las características de su obra de los últimos años llevadas a escala monumental en una imponente dialéctica de luz y sombra, describiendo inesperados recorridos, profusos o abiertos, cada vez más intrincados.

En estas obras superpone estructuras de cuadros anteriores –según su propia afirmación– en una acumulación que hace cada vez más densa e impenetrable la trama, generando claridades y oscuridades impensadas.

A Pablo Siquier le interesa que una obra envuelva al espectador con sus formas.

Por la propia naturaleza de su realización, los murales en carbonilla van desapareciendo, con el tiempo se desgastan y muestran que el objetivo último es, justamente, mostrar la precariedad y la finitud. Atravesando la adustez de la geometría, la



Matilde Marín, "El día de Karina" (La ilusión), video-performance, MALBA, Buenos Aires, 2005.

huella de la mano y del gesto, recuperados, encuentran en ese impiadoso desgaste su razón de ser.

Matilde Marín encontró, en 2002, en la calle, a una joven vendedora ambulante que ofrecía aparatos pequeños con formas de muñecos para hacer pompas de jabón.³

Nada más efímero que las pompas de jabón que rodeaban a la joven Karina y las que hacían los chicos que la acompañaban.

Sobre esta situación, Matilde Marín realizó un video: *La ilusión*, porque consideró esa actitud como la metáfora de un futuro de esperanza, en medio de una Argentina en crisis económica y política.

3. Elena Oliveras, "Matilde Marín: la belleza posible", en *Art Nexus*, N° 72, 2009.



William H. Bradley, *La bailarina serpentina*, 1894.

Registró un hecho positivo y lúdico trabajado sobre la efímera circunstancia de producir pompas de jabón: una ilusión.

El Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero ha presentado (marzo/abril de 2009) una muestra de Artes Electrónicas compuesta por videos, animaciones, instalaciones sonoras interactivas y fotografías, curada por Graciela Taquini. Es interesante su calificación de estas obras como *frágiles* y *efímeras*: dependen del *input*, del encendido y del apagado. Una vez que termina la muestra sólo quedan registros, códigos de combinaciones de unos y ceros. Pero pueden renacer y volver a ser únicas y originales cada vez que se recreen.



Henri de Toulouse-Lautrec, *Loïe Fuller (I)*, 1893.

Las artes del espacio se han hibridado con las artes del tiempo y, como ellas, teatro, música y danza nacen y renacen cuando son convocadas.

A fines del siglo XIX, en momentos en que la fotografía y los nuevos y distintos medios de comunicación sacudían el ambiente, la figura emblemática de lo fugaz, de lo efímero, fue Loie Fuller, la bailarina de los velos, la bailarina serpentina, imagen viva de lo transitorio y efímero celebrado en los dibujos de Toulouse Lautrec y Bradley y en las esculturas de Pierre Roche y Raoul Larche. Sería el caso, también, de recordar a Bill Viola cuando afirma que “el tiempo es el



Raoul Larche, *La danzatrice dai veli*, Loïe Fuller, 1900 c.

material de base del video (...) está más cerca de la música que de la escritura, la pintura y la fotografía”.⁴

Ya Virilio observó, hace tiempo, que una de las consecuencias más perceptibles de la tecnología es el haber cambiado la visión del mundo. “La fotografía, el cine, la televisión han convertido el espacio público, en imagen pública o lo que es lo mismo la estética de la desaparición ha sustituido a la estética de la aparición”.

Siendo esta última propia de la pintura y la escultura, donde la imagen emerge en el material soporte, mármol, tela, tabla, etc., y permanece en él. “La esté-

4. Dany Bloch, “Los videos-paisajes de Bill Viola”, en *Art Press*, abril de 1984. Citado por A. M. Guasch.

tica de la desaparición nace con la fotografía, y continúa con el cine, la televisión, el video, la infografía, etc. Se pasa de la persistencia de la imagen en un sustrato material a la persistencia cognitiva de la percepción”.⁵

No cabe duda de que las vanguardias de comienzos del siglo XX –Dadá, Futurismo– abrieron las compuertas a las nuevas imágenes creadas por la presencia de la máquina.

Los artistas del arte lumino-cinético, así como los de la *action painting*, las instalaciones, los *happenings*, dieron pasos decisivos en cuanto a la relación con el espacio y tiempo real.

El carácter de efímero implica la categoría tiempo. Lo efímero está vinculado a la condición efímera del ser humano.

Las obras que hemos recordado subrayan ese carácter de efímero, intentan hacerlo explícito y hacer reflexiones sobre el paso del tiempo sin detenerse en esa reflexión, pues otras implicancias las vinculan a la complejidad de nuestra experiencia actual del tiempo.

Desde la obsolescencia de las cosas y del sentido que inquietaban a Gilles Lipovetsky⁶ a la *modernidad líquida* y su tiempo fluido, flexible y fluctuante de la cual nos habla Zygmunt Bauman, los artistas han protagonizado con intensidad su época y recuerdan,



Pierre Roche, Loïe Fuller, Prima del 1900.

a su vez, que *todo lo sólido se desvanece en el aire* según la expresión de Karl Marx popularizada por Marshall Bergman.

“Nuestra realidad carece de unidad y centro”, escribe Claudio Magris, “la vida ya no reside en un todo orgánico y concreto y es justamente nuestra percepción de cosas fugacísimas la que quebranta toda posibilidad de unidad y jerarquía”.⁷

Si nos acercamos a las clasificaciones que hizo Umberto Eco relacionando el arte y

el tiempo, algunas de las obras de arte efímero deberían ubicarse dentro del tiempo de *la enunciación enunciada*, o sea que las fases temporales que ha necesitado su producción se instituyen en el contenido propiamente dicho de la obra. Valga el ejemplo, como hemos señalado, de la línea continuada a partir de la mano de Liliana Porter.

En otros casos de arte efímero, como en el *land art* o en el campo de sal de María Ester Joao, el registro en video o fotografía no es un fin en sí, es complementario en el trabajo artístico, aun cuando el artista pueda también encararlo de manera de darle categoría estética plena.

El video, por otra parte, se ha confirmado como medio independiente y, en el caso de Matilde Marín, así es utilizado tomando como uno de los aspectos del contenido la condición de efímero. Por otra parte, cuenta también en este caso el tiempo biográfico del personaje elegido por la artista.

El arte actual es un campo más apto para las preguntas que para las respuestas. Se presenta casi siempre como conjetural y polifacético.

Esto nos lleva a admitir que, sin duda, estamos necesitando configurar un nuevo mapa acerca de la creación artística, el cual ha de estar, forzosamente, en continuo proceso de reestructuración.

5. Paul Virilio, *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997. Citado por Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX*, 2000.

6. En *El Imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1999.

7. Claudio Magris, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Península, 1993.

Nelly Perazzo. Crítica de arte. Es Profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de Honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-1990), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987, de la que fue Presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fullbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas *eos*, *artinf*, *Arte-Facto*, *Lyra* y en los diarios *La Prensa*, *Clarín* y *La Razón*. Es colaboradora regular de la revista *Art Nexus International*.

Reflexiones sobre la interpretación musical, un arte efímero

GUILLERMO SCARABINO

El primer homínido que produjo un sonido de cualquier índole, gruñido gutural o ruido, al que él mismo u otro ser viviente otorgó una significación proto-musical, fue un compositor-intérprete.

Paradójicamente, la más reciente creación producida por un compositor de música electroacústica pura grabada en un CD con la más actualizada tecnología, también es la obra de un compositor-intérprete.

En ambos casos, compositor e intérprete coinciden en la misma persona; en el primero, si otro homínido registró en su memoria y, eventualmente repitió el sonido producido por su congénere, nos encontraríamos frente a un ejemplo de transmisión oral. En el segundo caso, el compositor contemporáneo congela su obra en una única versión posible, que sólo puede ser reproducida mediante copia.

En este artículo vamos a dirigir nuestra atención hacia alguien que se encuentra en medio de los casos precitados: el intérprete de obras ajenas registradas gráficamente en partituras más o menos convencionales. Trataremos de exponer en qué consiste su arte.

Sincronía-Diacronía

Durante buena parte de la historia de la música occidental las funciones de autor e intérprete estuvieron normal y habitualmente superpuestas. Los músicos se formaban simultáneamente para la composición y la ejecución y, si bien no se ignora la existencia de intérpretes autónomos no-compositores, casos como los de Buxtehude, Haendel, Bach, Vivaldi, Haydn, Mozart, Beethoven,

Chopin, Liszt, Mendelssohn y tantos otros, son ejemplos preclaros: ellos fueron grandes compositores y grandes intérpretes a la vez. Un maestro de capilla, un músico de corte o autónomo –cualquiera fuese su genialidad o mediocridad– componía e interpretaba, tocando o dirigiendo sus propias obras. En consecuencia, el repertorio que se difundía en conciertos, oficios religiosos y espectáculos teatrales se integraba, en forma casi absoluta, con obras de música contemporánea ejecutadas o supervisadas por el compositor.

El intérprete musical, como profesional independiente del compositor, es de aparición relativamente reciente. Excepción hecha de algún virtuoso instrumentista y de los cantantes –no sólo los solistas sino también los coristas, a cuyo cargo estuvo el riquísimo repertorio coral de la Edad Media y el Renacimiento– los intérpretes puros, instrumentistas o directores, aparecen en el siglo XIX.

Este fenómeno produjo una situación inédita hasta entonces: al poder elegir obras de otros autores para integrar su repertorio, si las obras elegidas pertenecen a un período histórico anterior al suyo propio, el intérprete introduce en la música la cuestión de la diacronía, el lapso cronológico y, por ende, cultural, que separa la creación de la interpretación. Los intentos de dar respuestas a los problemáticos interrogantes de la interpretación diacrónica, de los supuestos y mecanismos que deberían regirla, de la fidelidad al texto, de la ética de la interpretación, han originado algunas de las páginas más interesantes y polémicas de literatura musicológica.¹

1. Ver Rink 1995, una entre numerosas referencias.

La *reprise* de la “Pasión según San Mateo” de Bach dirigida por Mendelssohn en 1829 puede ser señalada como el primer ejemplo verdaderamente significativo de la recreación de una obra no contemporánea del intérprete. En ese momento ya se manifiesta muy claramente la distancia cultural entre la creación y la interpretación: Mendelssohn (romántico) recrea la magna obra de Bach (barroco). El desfase fue entonces de aproximadamente cien años. En el siglo XX, con la aparición del registro fonográfico y su industria, de la multiplicación exponencial del público consumidor y el desarrollo de la restauración historicista de la música antigua, la diacronía se extendió a varios siglos, prácticamente desde la baja Edad Media hasta nuestros días.

¿Ejecutante o intérprete?

En las conferencias que dieron origen a su *Poética musical*, Stravinsky afirmó que existen solamente dos clases de músicos, el *creador* y el *ejecutante*, a quien diferenció radicalmente del *intérprete*, sosteniendo que “la noción de interpretación sobrepasa los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la *transmisión* de la música al oyente. La noción de ejecución implica la *estricta realización de una voluntad explícita* que se agota en lo que ella misma ordena” [énfasis del autor].²

Al intermediario que se encuentra entre la partitura y el oyente le resulta imposible por naturaleza *transmitir la música* con la neutralidad con que un superconductor transmite energía eléctrica. Para *realizar estrictamente la voluntad explícita* del compositor el intermediario se mueve casi en el vacío, ya que la partitura comunica apenas una ínfima parte de dicha voluntad. El intermediario debe formarse inevitablemente *un concepto* propio, a partir del contenido gráfico de la partitura y su circunstancia. Este concepto es, en definitiva, el que transmite al oyente, no *la obra* en sí. Dicho concepto surge de reconstruir la obra decodificando los signos. Para hacerlo, el intermediario pone en juego todo su *yo* intelectual, afectivo, cultural. Esa puesta en juego y las decisiones tomadas en consecuencia convierten al intermediario-ejecutante en un intérprete, liso y llano.

Todo buen intérprete busca, leal y honestamente, *la voluntad* del compositor. Pero la encuentra *explícitamente manifestada* sólo en relación con unos pocos parámetros de los muchos que integran y caracterizan al discurso musical impreso en una partitura. La parte más sustancial del contenido son incógnitas que el intérprete debe despejar por sí mismo. Obviamente, no se trata de incógnitas de índole matemática que requieren el conocimiento de fórmulas y operaciones.³ Se trata, más bien, de *significados no explícitos, connota-*

ciones, que el intermediario consciente de su misión debe buscar no sólo en los signos gráficos, sino *entre* los signos gráficos y, en caso necesario, *más allá* también. Barthes nos dice que el autor está “perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex-machina*)”.⁴ Sin embargo, el intérprete musical siente que su búsqueda debe llegar hasta el *detrás*, como impulsado por un imperativo ineludible.

El intérprete se orienta buscando su camino entre extremos antitéticos riesgadamente atractivos y facilistas: uno es la sujeción farisaica a una letra que se sabe incompleta e imperfecta; el otro es la utilización del texto ajeno –cuya realización según las presuntas intenciones del autor debe ser un *fin*– como *un medio* para la manifestación impúdica de la propia subjetividad.

La mención de dichos extremos antitéticos nos refiere otra vez a la afirmación de Stravinsky ya citada, y trae a colación la cuestión de la *fidelidad* que el intérprete debe a la voluntad del autor. La fidelidad de una interpretación musical no es objetivable: interpretaciones objetivamente diferentes pueden ser igualmente fieles, porque la fidelidad es más bien la consecuencia de una *actitud moral* del intérprete frente al autor y su obra, antes que el resultado de la presencia de ciertos elementos en la ejecución. Es la actitud moral la que

2. Stravinsky 1952:111.

3. “(...) la musica scritta è insieme una perfetta matematica e un groviglio misterioso. Essa è un codice matematico in cui non è però mai dato il valore di uno e già da questa assenza si può intuire che ci troviamo come nel vuoto”. Carlo Maria Giulini, en Rosti, 1985:146-147.

4. Barthes 1986:46.

impone al intérprete la indagación y la reflexión permanentes sobre el *significado de la obra*. La ausencia o insuficiencia del esfuerzo necesario en el intérprete para fundamentar el *saber* y las creencias que devienen en la formación de su concepto de la obra, resultan en una suerte de ignorancia culpable y, por lo tanto, en un acto éticamente reprochable.⁵

El tiempo

La experiencia nos demuestra que lo que denominamos el *presente absoluto* no existe en la realidad concreta, sino que se trata de una construcción mental, un concepto. Ya sea que el tiempo transcurra desde el pasado hacia el futuro o viceversa, hay un punto en que se produce el cambio de dirección, que denominamos *presente absoluto*. El *presente absoluto*, considerado como una entidad ubicada entre el pasado y el futuro, no tiene dimensión cronológica: no puede tenerla. Dicho presente absoluto puede ser considerado analógicamente como un equivalente del punto geométrico, que no tiene dimensión espacial y es sólo otro concepto, otra construcción mental. De modo que si el presente no es real, a los efectos de la consideración del tema que nos ocupa sólo podemos referirnos al transcurso del tiempo, en cualquiera de las dos direcciones posibles.

El tiempo, y su devenir, es crucial para cualquier reflexión sobre la música. En primer lugar, porque ya el estímulo físico a cuya sensación llamamos habitualmente *sonido* requiere *sine qua non* una cierta duración, por infinitesimal que sea, para existir.⁶ En segundo lugar, porque sólo la memoria del tiempo transcurrido permite procesar la información transmitida por la obra puesta en acto y percibir los recursos básicos de la composición –repetición, contraste y variación– y su proyección expresiva, para organizar en la mente los diversos eventos que, integrados, constituyen el reconocimiento de la forma musical y su contenido.

Musicry y Music

Entre las muchas aproximaciones filosóficas que han abordado la temática de las artes y su clasificación, Paul Weiss ofrece una interesante perspectiva, en la que es fundamental la importancia acordada al tiempo y su transcurso.⁷

En primer lugar, Weiss crea el neologismo *musicry* –aún no recogido por los diccionarios– que diferencia de *music*, vocablo del idioma inglés de uso corriente para denominar la música. Para él, *musicry* es la obra musical compuesta, en tanto que *music* corresponde a la obra musical interpretada, puesta en acto.⁸

Weiss divide a las artes en tres tríadas, con tres artes en cada una de ellas:

1. Primera tríada. Artes *espaciales*: arquitectura, escultura y pintura;

2. Segunda tríada. Artes *temporales*: composición musical (*musicry*), narrativa y poesía;

3. Tercera tríada. Artes *dinámicas*: interpretación musical (*music*), teatro y danza.

Según Weiss, las artes de la primera tríada crean *espacios*, las de la segunda generan *tiempos* y las de la tercera producen *devenires*.⁹

La postulación de Weiss proporciona un respaldo filosófico a la concepción de la interpretación musical como un arte. Creemos que dicho autor ofrece un argumento sólido, distinguiendo a la composición como la actividad que genera la organización de determinados eventos sonoros en el marco de un cierto tiempo, y a la interpretación como una operación diferente que realiza perceptiblemente el devenir de dichos eventos, otorgando a ambos productos categoría artística. Desde luego, ambas artes están vinculadas causalmente, ya que la interpretación no es sino el efecto de la composición que la causa.

5. Varios tópicos del presente artículo fueron incluidos por el autor en la ponencia de un panel sobre "Ética y Estética" en la Segunda Jornada sobre Fe y Ciencias de la Universidad Católica Argentina [Buenos Aires, 29 de octubre de 1998].

6. Recordemos que la medición de las alturas sonoras se efectúa según su *frecuencia* (cantidad de vibraciones o ciclos por segundo). Por ejemplo, la *nota La* con que afinan las orquestas sinfónicas contemporáneas tiene una frecuencia de entre 440 y 442 ciclos por segundo.

7. Weiss, 1961:118.

8. Rowell 1985:32.

9. *Ways of becoming*, en el idioma original.

Si observamos con más detenimiento la clasificación y terminología adoptadas por Weiss —esta última con todo el potencial de sus múltiples lecturas— comprobamos que, en su visión, la música (*music*) existe solamente cuando se encuentra efectivamente realizada por el intérprete. Cabe agregar que en esta aserción podría considerarse implícita la presencia de un tercer factor: el oyente. Si se acepta esta alternativa como válida, podemos concluir que una obra musical se da casi en pleno cuando es interpretada, y se da en su *total* plenitud sólo cuando confluyen, articulándose, los tres agentes:

1. El autor,
2. El intérprete,
3. El oyente.

Si esto es así, la obra resulta de la interacción de tres quehaceres, diversos, en los que cada uno de ellos procura la construcción de un determinado concepto. Surgen así tres elementos diferentes, convergentes e interrelacionados:

1. La composición, que es la búsqueda-elaboración de la idea y del modo de comunicarla. El producto material de esta actividad es la partitura escrita que, supuestamente, refleja el concepto del creador pero que de ninguna manera puede ser considerada como *la obra en sí*.¹⁰

2. La interpretación, que se produce en dos etapas sucesivas. Primero tiene lugar la tarea de la decodificación de lo escrito en la partitura, para que el intérprete pueda formar su concepto de la obra. La segunda etapa es la realización o puesta en acto del concepto, incluyendo en esto el imprescindible pleno dominio del medio utilizado para producir el sonido deseado. El resultado tampoco es la obra en sí, sino la manifestación perceptible del concepto que el intérprete se ha formado de aquella.

3. La audición, mediante la cual el oyente activo co-construye el contenido de lo escuchado.¹¹ En este proceso intervienen de modo manifiesto la memoria, la experiencia auditiva previa y la experiencia personal vivida, generando asociaciones, recuerdos, expectativas satisfechas o insatisfechas, que van tejiendo la formación de otro concepto de la obra a partir de lo *escuchado*. Pero este concepto del oyente, tampoco es la *obra en sí*.

Es pertinente recordar aquí que una de las obras teóricas de mayor influencia sobre el análisis musical aparecida en las últimas décadas del siglo XX, resultante de la aplicación a la música de las teorías lingüísticas de Noam Chomsky —*A Generative Theory of Tonal Music*, de Lerdahl y Jackendoff— está elaborada

sobre la descripción de una composición musical como una entidad construida *mentalmente*, de la que la partitura y su interpretación son sólo representaciones parciales por medio de las cuales la obra es transmitida.¹²

El hecho musical total resulta así definido por la integración e interacción de los tres factores enunciados, que se corresponden con los tres niveles de la partición de Molino y Nattiez:¹³

1. Nivel neutro (el texto),
2. Nivel poético (lo que se conoce alrededor del texto),
3. Nivel estésico (la obra escuchada).

El intérprete

Cuando el intérprete realiza la obra, es decir cuando la pone en acto, le confiere existencia perceptible y la ofrece a la comprensión y eventual goce del oyente. El compositor y el contenido potencial de su obra necesitan al intérprete, *lo causan*, para que, mediante la puesta en acto, la obra signifique algo para quien la escucha.

Entre el compositor y el intérprete se da un proceso de comunicación que, como todos, tiene emisor, mensaje y receptor. El compositor es el emisor del mensaje, el mensaje es la obra musical codificada en la partitura, y el receptor es el intérprete. La

10. Meyer (1978:13) sostiene válidamente que una partitura que contenga *toda* la información comunicada por una ejecución individual —cada pequeña variante de duración, afinación, dinámica, timbre, etcétera— no sólo sería ilegible sino que llevaría años para ser escrita y meses para descifrarla.

11. Hindemith 1961:23 adjudica al oyente la facultad de co-construir el contenido de lo escuchado.

12. Lerdahl & Jackendoff, 1983:2.

13. Nattiez, 1990.

dificultad característica de este proceso es que la partitura es el resultado de una tan compleja como defectuosa transferencia. La idea musical, un ente esencialmente dinámico que transcurre en un espacio acústico-temporal, es transferida en la partitura a un código incompleto e imperfecto de signos gráficos bidimensionales, en su gran mayoría de significación imprecisa.¹⁴ Aun los signos de mayor confiabilidad —es decir aquellos que refieren a alturas y duraciones— son puramente relacionales y no absolutos.

Tal código, impreciso, incompleto e imperfecto, permite al intérprete llegar a saber fehacientemente muy poco sobre la obra: sólo los nombres de las alturas sonoras, sus relaciones duracionales, el o los instrumentos musicales que deben producirlas, algunas relaciones morfológicas y algunos procedimientos compositivos.¹⁵ Todo lo demás debe ser inferido, reconstruido, cuantificado o calificado en base a la presencia de ambiguas indicaciones, sugerencias, vagas propuestas de diverso tipo, cuya realización perceptible implica un arduo trabajo de estudio, indagación, reflexión, imaginación y valoración. Para el intérprete, la partitura del compositor constituye una serie de instrucciones que sugieren una cierta ejecución, y esta ejecución es controlada en parte por la tradición estilística de la práctica interpretativa. En este sentido, las tradiciones de ejecución pueden ser consideradas como una especie de notación no escrita.¹⁶

A la tarea de decodificación o reconstrucción del contenido de la partitura se incorporan también los conocimientos que el intérprete puede adquirir alrededor de la misma, sobre las técnicas y estrategias empleadas en el proceso compositivo, intenciones documentadas por el autor (correspondencia, artículos, ensayos, entrevistas), acontecimientos históricos y sociales, datos biográficos, otras manifestaciones de su pensamiento y de la cultura de su época, conocimiento de otras composiciones de diversos autores, géneros y estilos. Se trata, en suma, de las respuestas obtenidas al examinar el nivel *poiético* de la obra.

El resultado de la labor de decodificación del texto escrito más las respuestas que brindan las circunstancias *poiéticas* resulta, para el intérprete, en la formación de su concepto de la obra. Eso es lo que transmite al oyente: una imagen sonora ideal, que asume como creencia y deseo. El intérprete cree y desea que su concepto o imagen ideal sea una reproducción en todos sus detalles de la intención actualizada del autor. La ejecución de dicho concepto, su realización o puesta en acto, será la manifestación perceptible de tal creencia. Así considerada, la ejecución musical resulta la consecuencia de una suerte de *acto de fe*, y no el producto exclusivo y excluyente de un conocimiento fundado en fuentes específicas, fehacientes, inequívocas.

Formas simbólicas

Nattiez (1990:15) sostiene que la semiología no es la ciencia de la comunicación, sino que ella es el estudio de la especificidad del funcionamiento de las formas simbólicas y el fenómeno de *referencia* a la que ellas dan origen. Discutir sobre la interpretación musical desde una perspectiva semiológica es una atractiva tarea, por el encadenamiento y entrecruzamiento de diversas formas simbólicas entre las que es preciso moverse para entender, definir y precisar la función del intérprete.

Reflexionemos un instante sobre el proceso que se desarrolla entre el momento en que un compositor oye con los oídos de su imaginación creadora una idea musical y el momento en que alguien —quizás décadas o siglos después— escucha dicha idea realizada por un intérprete.

1. El compositor concibe o imagina una idea musical que, en su mente, tiene una identidad acústico-temporal definida. Una idea musical (forma simbólica 1) puede tener significados puramente musicales. Puede, por ejemplo, yuxtaponer materiales temáticos completamente independientes, o bien remitir o referir a otros ya escuchados, como ocurre al repetir, reexponer, variar o elaborar un motivo o tema. También puede presentar ideas que llevan marcas estilísticas indelebiles que remiten a otras obras propias o se relacionan con usos, costumbres o clichés

14. "(...) lo escrito no es más que una representación gráfica de la *estructura estática* del movimiento tonal". (Ernest Ansermet, citado en Mandinelli 1972:64)

15. Ya fueron mencionados los tres procedimientos básicos de la composición musical: repetición, contraste y variación. Los dos primeros ocurren consecutivamente. La variación, en cambio, resulta de la superposición de repetición y contraste: algunos parámetros se mantienen (repetición) al mismo tiempo que otros cambian (contraste).

16. Meyer *loc.cit.*

compositivos del estilo de su época. Todo ello entra en las posibilidades de los significados llamados *congenéricos*, en los que una cierta idea musical remite a otras ideas puramente musicales. Pero también la idea puede tener significados *extragenéricos*, que remiten a objetos, situaciones o procesos que se encuentran fuera de la esfera de lo puramente musical, como ocurre con los *motivos conductores* – notorios en las óperas wagnerianas – y las alusiones o referencias de la música programática o descriptiva.¹⁷

2. El compositor anota su idea en una partitura, utilizando todos los recursos que le brinda la escritura musical convencional o aquella *ad-hoc* que él mismo pueda crear para precisar gráficamente su pensamiento. La partitura resultante (forma simbólica 2) refiere a la idea original del compositor, mediante sus signos. Como ya vimos, mediante la lectura o decodificación de la partitura el intérprete construye en su mente un concepto o imagen ideal de la obra que, espera y desea que resulte en la reconstrucción de la idea del compositor. El intérprete produce el sonido que convierte su concepto en realidad perceptible (forma simbólica 3).

3. El concepto realizado es percibido por el oyente, quien lo reconstruye de acuerdo con su yo congénito-cultural. Más allá de los significados *congenéricos* o *extragenéricos* voluntariamente incor-

porados por el compositor a su obra, el oyente puede ser referido a su propia experiencia, encontrando significados *extragenéricos* que le son propios, no buscados ni deseados por ninguna de las personas que lo precedieron en la cadena descripta (forma simbólica 4).¹⁸

La secuencia detallada incluye un emisor puro (compositor), un receptor-emisor (intérprete) y un receptor puro (oyente). La resultante del proceso no es lineal, es decir que no se desarrolla de un modo directo, inexorable y plenamente previsible, en el que cada mensaje comunica exactamente la intención significativa que se le imprimió. Por el contrario, debe considerarse en cada etapa del proceso la presencia de intencionalidades e inferencias:

1. Una *intencionalidad*, manifestada tanto por el compositor al escribir la partitura, como por el intérprete en el sonido que produce al realizarla.

2. Una resultante de dicha *intencionalidad* o *mensaje*, respectivamente: a) la partitura escrita del autor y b) el sonido producido por el intérprete.

3. Una *inferencia* o *reconstrucción* del mensaje. En el caso del intérprete, el mensaje de la partitura escrita, y en el del oyente, el del concepto del intérprete puesto en acto.

En consecuencia, cada significado apprehendido resulta de la inferencia o reconstrucción del mensaje por parte de cada uno de los dos sucesivos receptores, que lo reconstruyen desde la perspectiva de su yo total, que incluye obviamente lo innato y lo vivido. De tal modo, el proceso quedaría conformado por la siguiente secuencia, en que la flecha descendente [↓] representa la intencionalidad comunicacional y la ascendente [↑] la inferencia o reconstrucción del mensaje:



En el compositor, la transferencia de lo conformado en su mente como imagen sonora a lo escrito en la partitura, implica, también, una *reconstrucción* de lo imaginado y una *intención* al registrarlo para, eventualmente, transmitirlo a terceras personas. Por ello, en la primera etapa del diagrama precedente se ha señalado como proceso de *reconstrucción* lo que un

17. Coker (1972) introduce los adjetivos *congeneric* y *extrageneric* (34-36, 60-61, etc.).

18. Un ejemplo clásico: Shakespeare escribió *El sueño de una noche de verano*, para la que Mendelssohn escribió música escénica en la que incluyó su celeberrima *Marcha Nupcial*. Cualquier oyente en cuya boda haya sido tocada la marcha podrá, cuando la escucha, ser remitido a su propia experiencia matrimonial, algo por completo ajeno a Shakespeare, Mendelssohn y los ocasionales intérpretes.

compositor realiza con su idea, antes de convertirla en signos gráficos. Es que, en los instantes previos a la escritura y, precisamente, para poder registrarla en la partitura, la idea debe adquirir una forma definida, diríase una *especificidad* en sus diversos parámetros (alturas, duraciones, intensidades y otros). Esta especificidad sólo parcialmente puede ser trasladada al papel que, como un espejo imperfecto, no refleja exactamente la imagen que sobre él se proyecta.

Saber y creer

Los intérpretes anhelamos constantemente *saber* el significado real, profundo y trascendente de la obra que abordamos. La pretensión de *saber* el significado es ilusoria. Leemos, estudiamos, reflexionamos, analizamos, discutimos, confrontamos, criticamos, modificamos, intercambiamos ideas que adoptamos y desechamos sustituyéndolas por otras. En el curso de esa tarea podemos llegar a saber, efectivamente, algunos datos sobre la obra: su estructura formal, su contenido temático, la manipulación motivica, la mayor o menor dificultad de ciertos pasajes, cuándo fue compuesta, cómo se ubica en relación con otras obras del mismo autor o de otros autores en el mismo período histórico, qué innovaciones de lenguaje aporta. En el camino ponemos en juego las funciones mentales más elevadas, nuestra capacidad de abstracción, comparación, inducción, deducción, análisis, síntesis. Simultáneamente nos hemos ido formando un *concepto* de la obra, y en tal formación

comienzan a funcionar nuestra sensibilidad, nuestra imaginación y nuestra experiencia. Imaginamos sonoridades, duraciones, intensidades, planos, sutilezas de fraseo, contenidos expresivos. Cuando el concepto se formó y decidimos adoptarlo, tenemos formada una imagen ideal de la obra.

En el momento de poner dicha imagen ideal en acto, nos lanzamos en un salto al vacío. Porque en ese momento, como ya dijimos, estamos dando un testimonio de *fe*: estamos afirmando que en ese concepto *creemos*. Podemos llegar a saber mucho *sobre* una obra, pero cuando la interpretamos, ponemos en acto un concepto de la obra, no sobre la obra. En ese concepto de la obra *creemos*. No es, por cierto, un concepto inmutable: el tiempo que media entre cada puesta en acto de la misma obra hace que, posiblemente, cada vez el concepto sea diferente, porque, si *no nos bañamos dos veces en el mismo río*, tampoco interpretamos dos veces *la misma obra*. Enhorabuena si lo *esencial* subsiste, pero es una esencia cuya existencia se renueva —quizás diversamente— en cada puesta en acto.

Intuición y musicalidad

Hasta aquí hemos abordado la cuestión de la interpretación musical desde la perspectiva de un acceso al conocimiento del texto impulsado por las facultades de la razón. Lógicamente, no es la única vía posible. No podemos obviar siquiera un comentario sobre el papel que la intuición

puede jugar en la formación y realización del concepto interpretativo.

El diccionario nos dice que la intuición es la facultad de comprender las cosas instantáneamente sin necesidad de razonamiento y, en otra acepción, que es la percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene. Hay notables intérpretes musicales tan intuitivos como convincentes, en tanto que otros son tan profundamente reflexivos como igualmente convincentes. Cualquiera sea la vía hacia el conocimiento utilizada, el punto de llegada ideal no puede ser sino el mismo para los dos caminos: la revelación de la riqueza del contenido potencial de una obra, junto con la pureza e intensidad de su realización para brindarla a la comprensión del oyente. La diferencia entre ambas vías es sólo la diferencia en la duración del proceso: el intuitivo percibe en el instante lo que al reflexivo le lleva más tiempo lograr.

Toda interpretación exterioriza una forma de análisis de la obra. Tradicionalmente se ha considerado al análisis musical como la actividad teórica que divide a la obra musical en sus partes constitutivas —hasta las más minúsculas— y estudia la relación de las partes entre sí y con referencia al todo. Como consecuencia de la extensión e intensificación de los estudios sobre *performance* que vienen teniendo lugar desde hace unas pocas décadas, la bibliografía se ha enriquecido con trabajos que

investigan la relación entre diversas concepciones analíticas y sus aplicaciones interpretativas. Así, por ejemplo, se ha llegado a la conclusión de que uno de los intérpretes más criticados en su época por la arbitrariedad y subjetividad de sus “intuiciones” –el director Wilhelm Furtwängler (1886-1954)– en realidad modelaba sus interpretaciones sobre las teorías analíticas de Heinrich Schenker (1868-1935), quien posteriormente resultó ser una figura de enorme gravitación en el desarrollo de la teoría analítica de la música tonal.¹⁹

Así como el diccionario tiene definiciones precisas para *intuición*, no ocurre lo mismo con el vocablo *musicalidad*, que nos informa con parquedad es “cualidad o carácter musical”. Estas cuatro palabras configuran quizás lo único que puede verbalizarse sobre una cualidad inefable. Se descuenta que, reflexión o intuición mediante, para arribar al resultado deseado se requiere en el intérprete una cierta *musicalidad*, esa condición que, como bien lo expresa Elizabeth Green, no requiere ser definida, porque quienes la tienen saben lo que significa, y los que no la tienen jamás lo comprenderán por medio de una definición.²⁰ Podemos concluir esta breve digresión afirmando que si los intérpretes intuitivos o reflexivos carecen de musicalidad, jamás lograrán el producto artístico al que Paul Weiss llamó *music*.

Los compositores-intérpretes

Hasta la invención del fonógrafo, para conocer cómo interpretaba un compositor su obra, sólo existía la posibilidad del testimonio personal, directo. Podía saberse cómo un compositor interpretaba su música únicamente asistiendo a sus interpretaciones. De ese largo, larguísimo, período de la historia que llega hasta los últimos años del siglo XIX, sólo quedan referencias escritas de primera mano de los propios compositores, o de segunda mano de quienes, habiéndolos escuchado, describieron sus modalidades de ejecución.

El 2 de diciembre de 1889 tuvo lugar un hecho excepcional. Theo Wangerman, representante de Edison en Viena, grabó a Johannes Brahms tocando en el piano un fragmento de su Danza Húngara N° 1.²¹ Con el paso de los años y la evolución tecnológica, actualmente son innumerables los testimonios grabados de compositores tocando o dirigiendo sus propias obras.

Un compositor que discurre sobre el texto de su obra y describe asuntos relacionados con el proceso de su creación, puede ayudar eficazmente al intérprete a conocer aspectos de la *poiesis* de la misma, así como también ayudan en este sentido los apuntes, esbozos y borradores. Puede revelar datos de la estrategia y recursos compositivos, de la estructura y

forma, del empleo del lenguaje en el sentido más amplio, datos que el intérprete puede o no utilizar para formar su propio concepto del contenido del texto. En cambio, ¿qué ocurre cuando un compositor *interpreta* y graba él mismo su obra, o manifiesta preceptivamente *cómo debe ser interpretada*?

Dados dichos supuestos, el punto de vista del compositor no parece tan exclusivo, tan privilegiado, con el peso de tanta autoridad como cuando discurre sobre el *proceso de creación*. La *lectura interpretativa* que un compositor realiza de su texto es un dato, valioso, sí, pero no un imperativo. Pensar lo contrario es admitir que la partitura tiene una única lectura posible, la de su autor, lo que es contrario a la naturaleza *polisémica* del texto musical.

La riqueza de una gran obra musical consiste, precisamente, en la multiplicidad de los significados que lecturas inteligentes, sensibles y profundas pueden hacer de su contenido. ¿Cuántas lecturas válidas –pre y post-freudianas– se han hecho de las grandes tragedias griegas? ¿Cuántos directores teatrales han *leído* desde diversas perspectivas los grandes textos de Shakespeare, de los que han ofrecido versiones diferentes, tan fieles como persuasivas y conmovedoras?

En cuanto a lo que un texto dice al intérprete, se ha reiterado ya que no se pueden

19. Cook, 1995.

20. Green, 1987:1-2.

21. Una descripción del análisis y reconstrucción de esta grabación se encuentra en Berger, J. & C. Nichols: “Brahms at the Piano: An Analysis of Data from the Brahms Cylinder”, en *Leonardo Music Journal* Vol. 4 (1994); MIT Press.

registrar en una partitura todos los matices y sutilezas de la idea musical sino de manera muy aproximada, insuficiente e imperfecta. Pero, a veces, la insuficiencia de información se debe a limitaciones autoimpuestas por los propios compositores ante el temor de ser *sobreinterpretados*. Quizás sea oportuno evocar un relato de Paul Stefan quien refiere que, en oportunidad de tener que dirigir los *Pezzi Sacri* de Verdi, el joven Arturo Toscanini entrevistó al compositor de 85 años para conocer sus intenciones sobre el contenido e interpretación de la obra.²² Toscanini lo consultó sobre la posibilidad de efectuar un *ritardando* en cierto punto, tocando el pasaje en el piano. Verdi le dio unas palmaditas en el hombro y le dijo: “Muy bien; así me lo había imaginado”. Toscanini le preguntó por qué no lo había escrito, contestando Verdi: “Porque temía que un ritardando marcado resultara demasiado lento”.²³ ¿Cuántos detalles imaginados pero no escritos por temor a una sobreinterpretación podrían ser descubiertos en partituras del repertorio corriente, si todos los intérpretes tuvieran la oportunidad de consultar a todos los compositores, como lo hizo Toscanini con Verdi?

Otro interrogante: ¿qué ocurre con el paso de los años y cómo los significados de la obra pueden cambiar, para el propio autor, debido a la experiencia vivida por éste entre el momento en que escribió la obra y el momento en que la reconstruye *mentalmente*, actualizando su concepto de la misma para interpretarlo? Puede resultar

interesante traer a colación una anécdota referida por Teodoro Fuchs (1908-1969) al autor. Fuchs era el director titular de la Orquesta Sinfónica de Córdoba en la época en que Manuel de Falla residía en Alta Gracia, a pocos kilómetros de la capital de la provincia. En cierta oportunidad en la que Fuchs ensayaba *El amor brujo*, Falla asistió al ensayo y fue invitado a sentarse en una silla ubicada junto al podio. Fuchs atacó la Introducción, para la cual la partitura indica *Allegro furioso ma non troppo vivo* con una magnitud metronómica de 132. A los pocos compases sintió que Falla tironeaba suavemente de sus pantalones y le pedía con voz apenas audible “más lento, por favor...”. Recomenzó tratando de complacer al compositor. Nuevos tironcitos y ruegos de mayor lentitud. Finalmente llegaron a un *tempo* que satisfizo a don Manuel. Fuchs verificó que la magnitud metronómica del *tempo* que satisfizo a Falla era de ± 100 . Más tarde, y en privado, se lo hizo notar al compositor, quien le respondió, aproximadamente, que la indicación metronómica la había puesto en Granada hacía ya tantos años, que pensaba que su viejo metrónomo de entonces debía estar descompuesto... Nada más que excusas circunstanciales. Lo concreto era que en Córdoba (Argentina), más de veinte años después de su creación, el concepto que Manuel de Falla tenía sobre la Introducción de su propio *Amor brujo* reconstruía su contenido a un *tempo* sensiblemente más lento que aquél en que *la oyó* interiormente en el momento de la

composición, cuando consignó metronómicamente su *tempo*.

En resumen: para el intérprete es importante conocer todo aquello que el compositor pueda revelar en cuanto a la *poiésis* de la obra. Todo ello sirve para la formación de la imagen ideal que convertirá en imagen real en la puesta en acto de la interpretación. Pero en lo que hace al concepto interpretativo que el propio autor tiene de su obra, el mismo puede ser tomado sólo como un dato no vinculante: jamás como una verdad revelada. En general hay en una obra musical verdaderamente grande mucho más de lo que hasta el propio autor puede encontrar en ella.

Arte efímero

La interpretación de una obra musical ha sido desde siempre y por definición, una obra de arte diferente de la composición, que por sus características puede considerarse como un ejemplo de arte efímero. En efecto, la interpretación musical reúne las características principales que se asignan a esta categoría artística:

1. Se realiza generalmente en un ámbito público, para ser compartida y convivida por oyentes previamente convocados para esa ocasión.
2. No tiene aspiración de permanencia, aunque puede ser regenerada o reformulada —nunca repetida— en otra ocasión o lugar.

22. Stefan, 1954:113.

23. Carlo Maria Giulini refiere la misma anécdota en Rosti, 1985:148. Según Giulini, quien cita al propio Toscanini como fuente, se habría tratado de un *accelerando*, respondiendo Verdi que no podía pretenderse que se escribiera todo en la partitura. *Se non è vero è bene trovato*.

Al agotarse en sí misma, cada interpretación de una obra musical se erige en un hecho único e irrepetible. Comprenderlo es entender también la gran paradoja del intérprete, tan bien expresada por Paul Hindemith en su ciclo de conferencias para la *Harvard University*.²⁴ Allí expuso descarnadamente la tragedia esencial de la existencia de un buen intérprete musical, que consiste en empeñar el trabajo de toda su vida, la devoción de su corazón y la ambición de su intelecto, una y otra vez, con la convicción de que sólo alcanzará lo mejor de sí cuando logre pasar inadvertido detrás de la obra interpretada, cuando logre crear la ilusión siquiera momentánea de que la obra *es intrínsecamente así*. Es la instancia en la que el intérprete alcanza la cumbre de la perfección posible pero, al mismo tiempo, se sumerge en la sima de su propia y total abnegación al servicio del compositor y su idea.²⁵

Bibliografía:

Barthes, R., *El placer del texto* [6a. edición, trad. de Nicolás Rosa]; México; Siglo Veintiuno Editores, 1986.

Coker, W., *Music and Meaning*; New York; The Free Press, 1972.

Cook, N., (1995), "The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony;" en Rink 1995:105-125.

Green, E. A.H., *The Modern Conductor* [4a. edición]; Englewood Cliffs; Prentice-Hall, Inc., 1987.

Hindemith, P., *A Composer's World – Horizons and Limitations*; Garden City; Doubleday & Company, Inc., 1961.

Lerdahl, F. & R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*; Cambridge; The MIT Press, 1983.

Mandelli, A., *Toscanini: appunti per un bilancio critico*; Milano; Nuove Edizioni, 1972.

Meyer, L.B., *Explaining Music – Essays and*

Explorations; Chicago; The University of Chicago Press, 1978.

Nattiez, J.J., *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music* [trad. Carolyn Abbate]; Princeton; Princeton University Press, 1990.

Rink, J. [editor], *The Practice of Performance – Studies in Musical Interpretation*; Cambridge; Cambridge University Press, 1995.

Rosti, F., *Música maestra!*; Milano; Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1985.

Rowell, L., *Introducción a la Filosofía de la Música* [trad. Miguel Wald]; Barcelona; Editorial Gedisa, 1985.

Stefan, P., *Retrato de Toscanini* [trad. de Gregory Warren]; Buenos Aires; Editorial Claridad, 1954.

Stravinsky, I., *Poética musical*; [2a. edición; trad. de Eduardo Grau]; Buenos Aires; Emecé Editores, 1952.

Weiss, P., *Nine Basic Arts*; Carbondale; Southern Illinois University Press, 1961.

Guillermo Scarabino. Es miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Es Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina (Buenos Aires). Posee títulos de grado en Composición (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) y de posgrado en Teoría Musical (Eastman School of Music, University of Rochester, USA), estudió dirección orquestal con la guía de los maestros Laszlo Halasz, Igor Markevitch y Hans Swarowsky. En Mendoza fundó cursos de verano; tuvo a su cargo los Cursos Magistrales de la Academia Internacional de Verano de Concepción (Chile), los Cursos Interamericanos de Venezuela, un Programa Regional de Especialización y Perfeccionamiento en Dirección Orquestal y un programa de especialización y perfeccionamiento en la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha ejercido la cátedra de la especialidad en las universidades Nacional de La Plata y Católica Argentina. Libros publicados, *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1954)* y *El Grupo Renovación (1929-1944)* y la *'nueva música' en la Argentina del siglo XX*. Recibió el Premio Fundación Héctor I. Astengo (Rosario) y el Diploma al Mérito en Dirección Orquestal de la Fundación Konex (Buenos Aires), además integró el jurado del Concurso Internacional Alberto Ginastera. Ejerció la titularidad de las orquestas de Mar del Plata y la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza); director huésped en países de América y Europa; presentaciones en el Kennedy Center de Washington y el Barbican Center de Londres; estuvo al frente de la Orquesta Académica del Teatro Colón durante siete años.

24. *The Charles Eliot Norton Lectures 1949/1950*.

25. Hindemith, 1961:167.

De la degradación a lo efímero en el arte contemporáneo

OSVALDO SVANASCINI

“Un compromiso tan flexible como los pensamientos detrás de las consecuencias, donde se puede concebir la posibilidad del progresivo contraste”. Tal la advertencia del poeta. Y es que la facultad del cambio en una época tan dinámica como temeraria, con el agregado de una libertad que trasciende el compromiso, de la búsqueda enfermiza y egolátrica, y la apetencia por propagarse a cualquier costo, sitúan ciertos aspectos de la actual paradoja del arte.

La diferencia reside, tal vez, en que las mismas paradojas se transforman en sostenes conceptuales que admiten la insuficiencia interpretativa. ¿Cómo pretender una interpretación concluyente para una manifestación injuriante, ultrajante, en la instancia del flagelo?

Al desecharse los prejuicios, estimularse tanto el erotismo-pornografía, o los múltiples exabruptos plásticos, cierto tipo de arte se ha encaminado hacia un paradigma de lo posible dentro de lo irreverente. En ese contexto no debe haber –o valer– demasiado las respuestas, ya que tal vez las preguntas siguen siendo reiterativas y convencionales. ¿Quién puede asegurar que la muerte de la pintura, la muerte del arte, la muerte de la historia del arte, la muerte del artista como símbolo, la muerte de la estética tradicional, la muerte de la técnica, o las muchas otras muertes no son sino un deseo de superar esta agonía de la faz creadora? ¿Y eso no significa también una pregunta que soslaya la misma idea de matar las ideas?

Los excesos, esos vínculos ácidos con la destrucción, el desencanto, lo incierto, desembocan, en muchos casos, en la perversión

como propuesta, en la muerte sojuzgada por el formol, en excrementos en función de lo execrable y degradante, en los genitales bajo su cariz agresivo, y en obscenidades, herejías, ofensas a la fe, todo ello en función de lo abyecto.

No se trata en este caso de una manera de fealdad que no excluye un tipo de belleza, como en el caso de las deformaciones en las obras de Picasso o Bacon –entre otros–, sino en la fealdad en su aspecto humillante. A ese respecto, Umberto Eco cita alrededor de cuarenta maneras de la fealdad, y de estas separamos algunas que se relacionan directamente con las desmesuras señaladas: repelente, asqueroso, abominable, inmundo, repugnante, sucio, terrorífico, repulsivo, execrable, nauseabundo, fétido, innoble...¹

Es cierto que los lenguajes –en sus más variados aspectos– han sufrido un cambio tan dramático como patético. No hay piedad con el pasado, se promueve el desconcierto con fruición.

Cualquiera sean las respuestas a las preguntas sobre lo ocurrido recientemente en el terreno del arte –o del anti-arte–, las mismas se transforman en una incógnita y hasta en un desafío. La mutación que ha acompañado las etapas del arte gira ahora hacia los beneficios de la duda, de la repulsa, del reto, del desarraigo. Es claro que el espejo de nuestro tiempo no es éticamente una prueba. En tal sentido podría inferirse que todos los tiempos tuvieron una actitud destructiva. Pero esta nueva actitud señalada se apoya directamente en la blasfemia, padece de un apocalipsis en ciernes.

1. Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Madrid, Lumen, 2008.

En todo caso, estos actos se producen de manera efímera por su a menudo breve duración, y su significación resulta igualmente efímera.

En esa maraña de posibilidades, el planteo de lo efímero en el arte contemporáneo se asocia a la velocidad, a todo aquello que en su fugacidad alude a lo relativo de los hechos que conforman el ciclo temporal. Lo efímero –como se sabe– procede del griego –de un día– y representa lo pasajero, de duración limitada. Recordamos asimismo, que el insecto pseudoneuróptero conocido como “cachipolla” es considerado como “efímero”, ya que vive un solo día.

Lo efímero en el arte contemporáneo posee sobre todo el insustituible encanto de crecer en la memoria, y ésta –la memoria– se torna en una prolongación del acto creativo, cuya duración evocativa puede tornarse igualmente efímera, pero en cambio posee la facultad de reiterarse en el pensamiento. La fotografía es, a este respecto, el único testimonio del acto creativo efímero: detiene de esa manera un tiempo, petrifica una acción.

En el *Advaita Vedanta* la totalidad universal es sólo un sueño en la mente del Absoluto. Y el tiempo en su totalidad es apenas el sonido de un chasquido que produce la frotación de

los dedos pulgar y mayor de la mano. El ejemplo del sabio Shankarā (788-820) se remite a la cuerda, que vista en la semioscuridad puede confundirse con una serpiente. Esa forma de lo ilusorio destaca que “tal serpiente nunca ha nacido y por lo tanto no puede morir, sólo existe en nuestro pensamiento”.

En el *Vedanta*, Maya es “ilusión cósmica”, y “designa el mundo fenoménico, impermanente y siempre cambiante, la ‘ilusión’ o ‘engaño’”. “De acuerdo con la doctrina más elevada del budismo, como se formula, por ejemplo en el zen, en cierto modo no es una ilusión o engaño ver el mundo fenoménico como real, la ilusión consiste más bien en creer que el mundo fenoménico sea lo permanente y la realidad única, con lo cual se obstruye la visión de lo esencial”, recuerda Kurt Friedrichs.²

Entre las numerosas paradojas con que el pensamiento de Oriente se nutre, recordamos una frase tan significativa como la que señala: “La fecha está donde no está”. Y de los diversos ejemplos del budismo zen, separamos el *koan*: “aplaudir con una sola mano”, o en otras palabras, cuál es el sonido que se produce al aplaudir con una mano. Ambas interpretaciones, tan complejas y difíciles para la mente racional de Occidente, constituyen un verdadero desafío en el que lo efímero no se halla ausente.

Convengamos asimismo que la duración temporal de un ser humano, o de un animal, es singularmente efímera en la relación espacio-tiempo que lo involucra. Todo se torna fugaz, inasible, deviene en un estrecho pasaje entre la vida y la muerte.

Son los poetas, precisamente, quienes interpretaron lírica y elocuentemente esa impermanencia, ese sentimiento de levedad implícito en el transitorio mapa existencial:

*“Lo que vaporosamente
florece desaparecerá pronto.
¿Qué ha de ser constante
en este mundo?
Más allá de la última ladera
de la tierra
no resta sueño fugitivo
ni embriaguez”.*
Kobo Daishi³

*“Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y sombra mía aún no soy”.*
Luis de Góngora⁴

*“¿Qué resta hacia el fin?
un esqueleto como abanico
agitado por el viento de otoño”.*
Otsuyu⁵

*“Las formas se borraban, no eran
ya más que un sueño,*

2. Friedrichs, Kurt, *Diccionario de la Sabiduría Oriental*, Buenos Aires, Paidós, 1993.

3. Bonzo budista y poeta japonés (774-834).

4. De Góngora, Luis, “Letrillas”.

5. Poeta japonés (1675-1739).

*un esbozo confuso y lerdo
en la tela olvidado, al que el
artista creaba
solamente por el recuerdo”.*
Charles Baudelaire⁶

*“Ellas –las olas– se suceden paralela-
mente, separadas por cortos intervalos.
Apenas una disminuye, ya la otra va
creciente a su encuentro, acompañadas
por el rumor melancólico de la espuma
que se disipa, para advertirnos que todo es
espuma. Así también los seres humanos,
esas olas vivientes, mueren uno tras otros,
de manera monótona; pero sin dejar un
rumor de espumas”.*
Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont⁷

*“¡Magra inmortalidad dorada y tenebrosa,
Dadora de consuelo de pavores laureada,
Que de la muerte haces un regazo materno
Una bella mentira, un engaño piadoso!
¿Quién no conoce y quién aceptará gustoso
Ese cráneo vacío y ese reír eterno?”*
Paul Valéry⁸

Dentro de la diversidad de las manifestaciones del arte efímero puede incluirse una duración de tránsito breve como otra, más o menos prolongada, o por lo menos sostenida en un tiempo limitado. Existe, además, una diferencia entre lo efímero de algunas manifestaciones del arte, y la condena al olvido de artistas y escritores a lo largo del tiempo. Entre ellos la recreación del hecho estético es positiva, en cambio el olvido concede a lo efímero el carácter de frustración.

En la adhesión al placer, dos actitudes se destacan: durante el acto del amor, el juego inicial puede demorarse y acrecentar el deseo a través de diferentes variantes que suelen incluir la pasión exaltada tanto como cierto grado de sublimación. Pero la misma sublimación se convierte en un acto efímero, en una égloga del placer. Hasta una comida, tan frugal como copiosa, perdura apenas en el mismo registro de la gustación.

Una breve enumeración que individualiza a algunas formas de este tipo de arte o artesanía, revela ejemplos en los que existe un tiempo límite para su desaparición o destrucción.

En el Tíbet, particularmente, y en Nepal, los monjes budistas realizan complejos *mandalas* en el piso de un recinto, utilizando para ello arena o tierra coloreada. A pesar de sus formas y optimistas coloridos, la imagen se disgrega en breve tiempo, y sólo restan tonos que parecen ilustrar lo fugitivo de sus ancestrales símbolos. Los mismos monjes destruyen a veces la obra, expresando así la insubstancialidad de las formas visibles.

En la India, una de las procesiones más singulares, precisamente debido a la fuerte adhesión de sus fieles, es la del festival de Durga Puja. La imagen de la deidad, realizada de manera artesanal, de vibrante colorido, se fabrica en varios

lugares del país. Se trata de la figura de Parvati, esposa de Shiva, bajo una de sus múltiples formas, la que es transportada en vilo hasta la ribera del Río Ganges, y depositada en sus aguas, seguida devotamente por la mirada de sus fieles, que la ven hundirse en las sagradas aguas como si se tratara de un afectuoso retorno al inefable mundo de los dioses. Lo mismo ocurre en el festival de Ganesha, el dios con cabeza de elefante, hijo de Shiva y Parvati. También en la India, durante el festival de Dilwali, conocido como el “Festival de las Luces” y presidido por la diosa Lakshmi, los fuegos artificiales modifican la fisonomía del cielo.

La lista de obras con la transitoriedad implícita en el tratamiento de su ejecución como en la precariedad de sus materiales es muy vasta y diversa. En diferentes playas del globo las esculturas fabricadas con arena son partícipes de concursos que reúnen a una considerable cantidad de protagonistas: la marea es la encargada de deshacer lentamente las formas. En los países de inviernos rigurosos se realizan muestras al aire libre de esculturas en hielo. Tanto en Hokkaido, al norte del Japón, como en Europa y Estados Unidos, estas exhibiciones son tradicionales. Recordemos entre ellas el festival de esculturas de hielo en Bremen, Alemania, donde alrededor de cuarenta artistas dan vida a los veintiocho personajes creados por los hermanos Grimm. También en China, durante el festival de

6. Baudelaire, Charles, fragmento de “Una carroña”, en *Las flores del mal*, versión de Nydia Lamarque.

7. Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, fragmento, versión de Raúl Gustavo Aguirre.

8. Valéry, Paul, “El Cementerio Marino” (fragmento), versión de Raúl Gustavo Aguirre.

Harbin, durante el cual se muestran más de dos mil esculturas, curiosamente iluminadas, que se inscribe entre los cuatro festivales de hielo más importantes del mundo. En este caso el hielo, esa agua detenida, compromete una belleza transparente que capta la luz y el color ambiental.

Extensas alfombras de flores o de pétalos se realizan en distintos países. En calles de Tokio, millares de pétalos de flores integran el Festival en su honor, lo mismo que en Genzano, Italia. En Asís, una alfombra de flores con diferentes diseños se ofrece en el barrio Bovi, en ocasión de la procesión litúrgica de la Octava de Corpus. Ese culto de las flores se halla ligado a una alegría evocadora que sin embargo se desvanece, tal vez como una transición entre la vida y la muerte.

Agregamos a todo lo señalado las artes del fuego, tanto en su aspecto destructivo como en lo deslumbrante de su derrotero de llamas que prolongan una danza de enervante atractivo. Así las famosas "Fallas Valencianas", el "Festival Afrikaburn", en Sudáfrica, o el "Burning Man" de los Estados Unidos de Norteamérica, por citar algunos de los más conocidos. Sin embargo estas fiestas populares del fuego son frecuentemente realizadas por todos los pueblos del mundo. Agreguemos a estas realizaciones, la de los juegos de agua, en particular los que siguen el ritmo de una música, o las

pinturas efectuadas por artistas o artesanos en las calles, con tizas de colores, generalmente reproduciendo obras de los grandes maestros.

En el año 1960 Jean Tinguely, artista cuyas obras son generalmente realizadas con metales, presenta en el jardín del Museo de Arte Moderno de Nueva York, su escultura titulada "Homenaje a Nueva York", compuesta de diferentes elementos, tales como globos de humo, restos de piano y otros trozos de maquinaria, ensamblados, y formando un gran montículo de extraña y hasta fantasmal apariencia. Minutos después la curiosa construcción se autodestruye completamente. Los restos documentan una comunicación interrumpida, la destrucción de los mismos rezagos. Y el "juego espectáculo", más allá de un rasgo de humor, crea tal vez una pretensión de saneamiento, una suerte de rebeldía mecánica. Dos años más tarde, Tinguely presenta, en el desierto de Nevada, una obra espectacular: "Study for an End of the World", "errática máquina" que estalla generando una mezcla de admiración y desconcierto en su breve desenlace. En el Centro Pompidou de París, Tinguely inauguró, en la sala de la planta baja, su complejo "Crocrodromo", compuesto por una suerte de curiosos vagones con la forma del saurio, que circulaban por un riel alrededor del gran

espacio, sin detenerse, como una motivación de empuje enajenante, y que más tarde, inexorablemente, terminó desarmado e inútil, en bolsas de recuerdos.

Las experiencias de Joseph Beuys colocan a este artista entre los más complejos pero al mismo tiempo coherentes con ideas y significados. Ninguna obra suya es predecible; en torno a ella la experiencia de vida personal, y su preocupación ética, se halla formulada mediante su misma presencia corporal, o con elementos que constituyen una vivencia determinada.

"Beuys, chaman occidental –sostiene Michel Nuridsany–, figura dolorosa y mesiánica, es el transformador del mundo, que busca resolver el conflicto entre la vida, la energía y la forma mediante la creación de situaciones".⁹ Recuérdese que a ese respecto Mircea Eliade señala: "Un chaman conjura la soledad, la precariedad, la hostilidad del mundo circundante".¹⁰ Por su parte Götz Adriani agrega: "Su objetivo consistía en derribar la barrera que separa el arte de la vida, y en abolir las líneas de demarcación entre las diferentes artes".¹¹

Las singulares expresiones de Beuys constituyen un documento audaz aunque de compleja aprehensión, por lo menos de forma inmediata. La formación intelectual del artista incluye la experiencia de una supervivencia azarosa –luego de un accidente aéreo–, hasta las fuentes que

9. Nuridsany, Michel, *La vie des Arts*, París, 1994.

10. Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, París, 1968.

11. Götz, Adriani, *Joseph Beuys*, Stuttgart, 1989.



Jean Tingely. Homenaje a Nueva York, 1960.

FLUIDS

A HAPPENING BY
ALLAN KAPROW



LASTING THREE DAYS, ABOUT TWENTY
RECTANGULAR ENCLOSURES OF ICE
BLOCKS (MEASURING ABOUT 30
FEET) LONG, 6 FEET WIDE AND 8
FEET HIGH ARE BUILT THROUGHOUT
THE CITY. THEIR WALLS ARE
UNBUILT. THEY ARE LEFT TO MELT

THOSE INTERESTED IN PARTICIPATING SHOULD ATTEND A PRELIMINARY MEETING AT THE PASADENA ART SOCIETY, 44 SOUTH LOS ANGELES STREET, PASADENA, AT 8:30 P.M., OCTOBER 25, 1960. THE MEETING WILL BE MODERATED BY WILLIAM KAYSON AND ALL OTHERS WELCOME WILL

Allan Kaprow. *Fluids*, 1967.



Joseph Beuys. Coyote: Yo quiero a América y América también me quiere, N. York, 1974.



Alfombra de flores en la Vía Bobi, Asís, Italia.



Joseph Beuys. Cómo explicar cuadros a una liebre muerta, Dusseldorf, 1965.



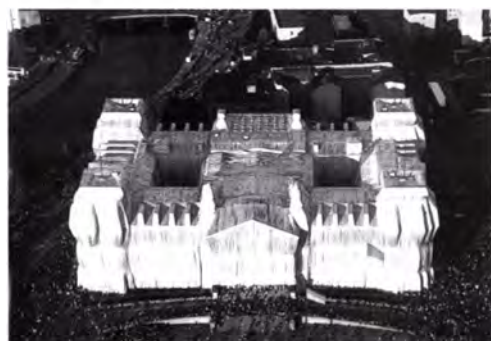
Jim Dine. Car Crash, 1960.



Ives Klein. Salto al vacío, 1962.



Robert Smithson. Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, 1970.



Christo. Empaquetamiento, de Reishstag, Berlin, 1995.



John Cage. Variations V, (con Merce Cunningham, Bárbara Lloyd, Tudor y Mumma), 1965.

encuentra en Rudolf Steiner, Oriente, y una ferviente inclinación espiritual.

Incidentalmente podríamos aventurar dos corrientes que cubren con creces el panorama creador del siglo XX: Picasso-Bacon, Duchamp-Beuys.

Muchas son las claves para la interpretación de las numerosas obras de Beuys, para quien “la estética es un producto derivado de toda actividad humana”. “Para Beuys –escribe Bernhard Blume–, como para Hegel o Rudolf Steiner la evolución es: ¡desarrollo del Espíritu!, que atraviesa lo no-orgánico, lo vegetal y lo animal para dirigirse hacia el principio espiritual”.¹²

Seguramente la cantidad de acciones, manifestaciones de breve duración, o instalaciones, lo convierten en uno de los más pródigos manifestantes del arte efímero. Podríamos citar, entre ellas, la más importante de la primera época, conocida como “Eurasia-Sinfonía Siberiana”, seguida de “Titus-Iphigenie” inspirada en textos de Goethe y Shakespeare.

El 25 de noviembre de 1965, en la galería Schmela, de Düsseldorf, Beuys presenta la obra “Cómo explicar cuadros a una liebre muerta”. El artista, cuyo rostro se halla cubierto con miel y hojas de oro, sostiene en sus brazos y contra su pecho, casi infantilmente, al yerto animal. Durante tres horas, acentuando su paso

merced a una suela dura contra el suelo, transmite sus “explicaciones”, en un lenguaje calmo pero ininteligible; proceso que, según Beuys recuerda, “la liebre muerta es un interlocutor privilegiado del artista porque frente a la racionalización del arte se opone a una ‘imagen concreta’; de hecho el animal encarna las facultades potenciales intuitivas del pensamiento humano”. Debe recordarse que “la liebre con su simbolismo lunar, evoca el movimiento perpetuo de la vida, en una equivalencia muerte-renacimiento”. Beuys acostumbraba, a ese respecto, manejar sus apariciones junto a diferentes animales: ciervo, chacal, cisne, liebre, cigüeña, oso, caballo, peces, gamos y terneros.

Del 23 al 26 de marzo de 1974, en la galería René Block de Nueva York, presenta su intervención “Coyote: yo quiero a América, y América también me quiere”, espacio en el que cohabita con el animal, envuelto en una capa de fieltro y sosteniendo un bastón de pastor. Alain Borer señala que se trata en este caso de “movilizar las energías ocultas, reducir la fosa que separa la ciudad moderna de la naturaleza, oponer el conocimiento de los indios ‘décimés’ (que divinizan al coyote, símbolo de la armonía) a la América actual de los colonos; pero por sobre todo una demostración de dominio”.¹³ El mismo autor afirma que el artista “nos invita a encontrar en el coyote, un semejante, un hermano, nuestra parte maldita, residual”.

Este inusual y sorprendente diálogo constituye un giro urticante en el ‘idioma’ de las relaciones entre las criaturas pensantes y las del mundo animal. En la obsesión por acortar las separaciones entre ambos, Beuys alude, de acuerdo con el juicio de alguno de sus críticos –y salvando las distancias–, al panteísmo de Francisco de Asís, tal vez el primero en entablar un diálogo con las aves y el lobo, y de hermanarse con el sol y la luna.

Esta intervención consta de numerosos símbolos, desde el mismo coyote y su significado de acuerdo con tradiciones ancestrales, su naturaleza perseguida, la indiferencia sobre lo ocurrido en el mundo materialista del hombre –el animal orina sobre ejemplares del Wall Street Journal–, hasta una suerte de excusa reparadora. A partir de sus búsquedas, reflexiones y actos, se ha advertido que Beuys se halla más consubstanciado con la mística que con la religión. “La mística –escribe Vicente Fatone– es, ante todo, experiencia”. “La experiencia mística puede ser definida como *sentimiento de independencia* absoluta. La mística queda contrapuesta así a la religión”.¹⁴

Los happenings constituyen una manifestación entre espontánea y colectiva, donde el manejo de la acción provoca una corriente de energía liberada. “Se trata –escribe Michael Kirby, de un acontecimiento compuesto por una forma de teatro en la que diversos y heterogéneos

12. Blume, Bernhard, *Beuys alchimiste*, Paris, Centre Pompidou, 1994.

13. Borer, Alain, *Déploration de Joseph Beuys*, Paris, Centre Pompidou, 1994.

14. Fatone, Vicente, *Definición de la mística*, Buenos Aires, Insula, 1943.

elementos, con performances incluidas, es organizado en ámbitos variados”.¹⁵

El principal generador de los *happenings* es sin duda Allan Kaprow, quien ya en 1959 presentó “18 Happenings in 6 Parts” en la Reuben Gallery de Nueva York, con una vasta agrupación de paneles pintados, diapositivas, filmes, música y sonidos, todo ello en una continuidad en la que los mismos asistentes intervenían a lo largo de distintos ambientes. Las obras de Kaprow se realizan acompañadas de un esquema organizativo que incluye un póster, escritos sobre el evento e informaciones; todo ello a la manera de una pieza de teatro, cuya audiencia se mueve y actúa como en un ritual. El mismo artista agrega poemas suyos a la actuación, como en “Graft”, por ejemplo. Uno de los más singulares y efímeros *happenings* de Kaprow fue “Fluids” (1967): se trataba de una construcción realizada con bloques de hielo, y elevada en mitad de una calle pública. El largo muro de formas tan heladas como transparentes se anexaba a cierto grado de limpidez, por una parte, y, como ocurría en algunos de estos hechos, los mismos protagonistas disfrutaban una suerte de terapia. Esta obra, armada con elementos que el ambiente natural irá desliendo irremediablemente, constituye una especie de definición hasta filosófica de la significación de lo efímero.

Entre algunos de los que contribuyeron a la propagación de los *happenings* se

encuentran: Jim Dine, Robert Whitman – fue el que presentó la mayor cantidad de eventos después de Kaprow –, Meredith Monk y Robert Watts (autor de “Mail-Box Event”: “Abre la caja del correo / cierra los ojos / remueve las cartas a tu gusto / toma una / abre los ojos”).

Yves Klein es otro de los artistas cuya búsqueda posee una raigambre mística, fruto de su inclinación hacia el pensamiento oriental. Varias son sus intervenciones efímeras, incluyendo su “Salto al vacío”, de 1962. Robert Morris realizó intervenciones –algunas junto a Robert Rauschenberg– “en las que no solamente se remitía a permutaciones de movimiento, sonido y acción, sino al potencial del cuerpo humano en relación a los simples objetos físicos”.

Una aproximación diferente: no pueden adjudicarse como efímeras las obras de Marcel Duchamp (*ready made*, “El Gran Vidrio” o la valija). No obstante su elaborada realización titulada “Etant donnees” tiene, por su particular presentación, un ingrediente que la transforma en efímera. La obra se halla ubicada en una sala contigua de la exhibición de “El Gran Vidrio”, en el Museo de Bellas Artes de Filadelfia. La corpórea composición de Duchamp muestra el cuerpo desnudo de una mujer, con sus piernas abiertas y mostrando el sexo; con una de sus manos sostiene una lámpara, y más atrás se atisba un extraño paisaje. Todo

ello conduce a una atmósfera tan inquietante como turbadora, y a la vez hermética. Pero esta obra solo puede ser observada a través del ojo de una cerradura, como si se la estuviera espiando. Duchamp la presenta de esta manera aludiendo a una especie de vigilancia fragmentaria: el hecho de tener que observarla por segundos o escasos minutos por esa escasa abertura –o aun tratando de verla por más tiempo más allá de la posición corporal–, convierte la observación de “Etant donnees” en una realización ocular de arte efímero.

Recuérdese, en una tentativa de síntesis, a algunos artistas y obras vinculados a esta forma de arte: Claes Oldenburg – autor del curioso “Postcard Study for Colossal Monument: Thames Ball” (1967) –, Warhol, Red Grooms, Ed Kienholz, Rebecca Horn, Richard Long, Meret Oppenheim, Walter de Maria (destacamos la descarga de 200.000 libras de tierra en una galería de Nueva York), June Leaf, Michelangelo Pistoletto, cuyos espejos en los que solamente pintaba a un personajes, reflejaban fugazmente a los espectadores que se acercaban, en una suerte de integración instantánea y posterior alejamiento; Robert Smithson, autor de obras como “Mirror Displacements” (México, 1960), o “Spiral Jetty” (1970); Piero Manzoni, quien firmaba brazos de espectadores o invitaba a consumir arte comiendo huevos firmados por él; Christo, con sus

15. Kirby, Michael, *Happenings*, Nueva York, 1965.

transformaciones ecológicas y, particularmente el “empaquetamiento” del Reichstag, (Berlín, 1995); los *graffiti* de Jean-Michel Basquiat y de Le Witt; el grupo Fluxus, que a través de sus performances indagaba en lo transitorio, la

fragilidad, la fuerza vital colectiva; y ejemplos del Body Art, Arte Povera, etc.

El arte efímero, integrado, como se ha señalado, por la recuperación de la memoria y la certificación fotográfica,

posee algún grado de despojamiento por parte del artista, cierta percepción poético-reflexiva, o acaso una mezcla de revelación y vaticinio. “Efímeros ensueños: la luna del estío”, anticipó Bashō.¹⁶

16. Poeta japonés, maestro del *haiku* (1664-1694).

Oswaldo Svanascini. Fue Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Presidente del Comité Oriente-Occidente de la UNESCO, Director del Museo Nacional de Arte Oriental, Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, Presidente de los Institutos Argentino-Japonés de Cultura e Instituto Argentina-India, y Director de la *Revista Casandra*. Becado por la UNESCO de París para estudiar en Extremo Oriente. Obtuvo tres Fajas de Honor de la SADE (Ensayo, Poesía, Cuento). Recibió el Segundo y el Primer Premio Nacional de Literatura, y recompensas del Fondo Nacional de las Artes, Asociación Argentina de Críticos de Arte y Secretaría de Cultura de la Nación. Obtuvo el Premio Konex en dos oportunidades. Publicó alrededor de sesenta libros de ensayos y ficción. Dictó cursos y conferencias en el país, Estados Unidos, Europa y Oriente.

Memoria de lo efímero

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

Efímero: breve, fugaz, de corta duración.¹ Podría interpretarse como lo contrario a eterno, a perenne o duradero. Sin embargo, cabe suponer que efímero puede corresponder también a lo temporario, a lo que sucede sin permanencia; a lo que impacta o moviliza fuera de concordancias con el tiempo; a lo que cabe dentro de un acto que no tiene por qué gozar de efectos de continuidad.

Ciertas condiciones de la efimereidad son propias de nuestro tiempo. Fuera de especulaciones, cabe considerar, por ejemplo, conceptos como el de la *aceleración de la historia*, de Toynbee, para entender por qué ciertas acciones no requieren de la permanencia para testimoniar / decir / proclamar / impresionar. Constituyen expresiones más o menos movilizadoras, que se insertan en lo temporario y dentro de ese margen proponen determinado pensamiento.

En el arte contemporáneo lo efímero registra desde hace años cierto sello de desafío. Entiéndase esto no como una voluntad o exigencia del propio artista para que se acepte una formulación temporaria, sino simplemente como un desafío contra ciertos cánones de *inamovilidad* de la obra en el espacio cronotemporal. El concepto de *eternidad* y también la tradición del objeto son rebatidas por innecesarias. No es una negación tras lo conceptual de la obra en sí. Quizá, en cambio, es un replanteo de las nuevas propiedades del lenguaje, de otros espacios, de inéditas aperturas, que tornan innecesaria la continuidad, la permanencia, para que el diálogo se dé y *signifique*.

Hace algo más de cuatro décadas que, superadas las vanguardias, el arte del siglo XX ha movilizado concepciones que entran en el

terreno de lo efímero. Algunas han buscado directamente lo participativo, la viva inclusión artista-público, la resemantización de un espacio o de una acción. Desde el *happening* a la *performance*, desde la ambientación a las instalaciones, desde las intervenciones a las acciones videístas, todo ha mostrado un compás inquietante de ritmo, de impacto, de reinterpretación.

Estética de la efimereidad

¿Hacia dónde conduce una expresión temporaria, que posee códigos de percepción propios, que no entra ni pretende entrar en las leyes del mercado? ¿Hacia qué dirección va una obra / objeto / formulación visual / acción multidisciplinaria, de duración acotada y proposición generalmente irrepetible? Sin duda, hacia la concreción de una idea que genere un vínculo. Es decir: a una impresión que, a la vez, alcance a un registro cnémico, evocable. Un gesto que suscite memoria. Que abra un cuestionamiento determinado. No el disfrute temporario, seguramente; no la aprobación de lo bien hecho, tras una habilidad fáctica. Breve, fugaz, resulta –como se ha acordado acertadamente– en algo así como un arte fungible que desaparece o se consume delante del receptor. El público asiste a una situación o evento que no se repetirá. La propia forma de expresarlo condice con la propiedad de destruirse. Un destino efímero. Una estética temporaria.

Javier Calvo habla de la resistencia y el desafío a una *cultura de la apariencia*, considerando expresiones que caben dentro de este prisma. Prisma en el que lo tecnológico aporta condiciones y propiedades; pero también campo en el cual los materiales –perecederos o no– son en muchos casos los protagonistas decisivos.

1, *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, de J. Casares, Real Academia Española.



Lea Lublin, *Fluvio subtnal*.

¿Quién podría haber supuesto, por ejemplo, que con los cuatro elementos, agua, tierra, aire, fuego, podrían formularse especulaciones artísticas? ¿Quién habría imaginado que –por sobre ingenio y habilidad– el hielo, la arena, las flores y las frutas, entre tantos recursos más, alcanzarían para suscitar situaciones participativas? La gran influencia de la cibernética, del

mundo telemático, de la fotografía, genera cada vez más propuestas concretas que dinamizan un testimonio, que *recanalizan la idea* y le dan otra proyección temporaria.

Importan los procesos de elaboración y aun los de colaboración colectiva. La obra generalmente se destruye y *se pierde*, pero es la experiencia manual y el intercambio

mental y emotivo lo que permanece. Ese intercambio es el que también resume de alguna forma otra propiedad de este arte efímero: su condición (no excluyente) de arte público. Muchas de estas experiencias, más allá de una instalación, una ambientación o la intervención de un espacio, toman ese sentido social que concursa / convoca / congrega, a lo participativo. La obra constituye así un auténtico rito de afirmación colectiva, en el cual la cooperación no excluye el placer estético de una visualidad determinada.

Los extremos se tocan. ¿Puede un desfile de moda constituirse en una *performance* equivalente a una propuesta de arte efímero? Puede, si en el mismo existe una creatividad pensada no sólo para mostrar, sino a más para compartir e impulsar un concepto o un lenguaje integrador de usos / costumbres / hibridaciones / rupturas. Una creatividad que conjugue estilos, al fin, dentro de ese estilo *de lo social* que es la moda.

Pero en particular el arte efímero intenta remover cambios, provocar situaciones, incitar a pensar. Es generalmente un arte propuesto para integrar otras formas de conciencia social; y fuera de ciertas *boutades*, que las hay y a veces en demasía, un arte *de lo fugaz que permanece*.

Breves, cortas, precarias, temporales, perecederas, frágiles, las obras efímeras constituyen intervenciones del espacio que, fuera de toda catalogación determinante, invitan a ser compartidas. Obras a

veces inteligentes, curiosas, que conducen a una interpretación que va de la denuncia al humor. Contenidos y continentes diversos, trabajados con herramientas de las más opuestas. Discursos provocadores o límites simplemente sensoriales. En el desciframiento de lo que propone el o los autores, una interacción hombre / naturaleza / comportamientos / vicisitudes / denuncias / derechos / vínculos.

Memoria y recuperación

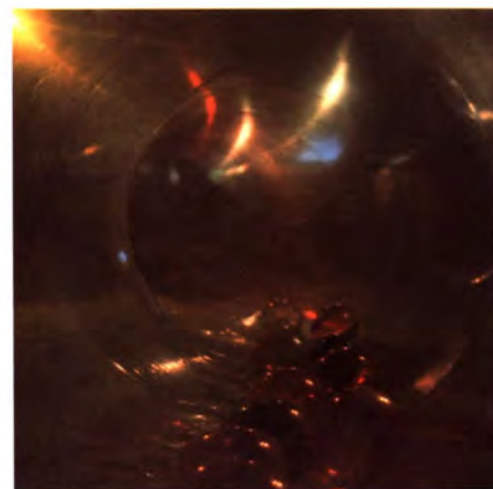
Las variables que genera una experiencia de arte efímero pueden ser de opuestos sentidos. Suscita interés participativo o rechazo, como toda obra o propuesta artístico-visual. Se da una lectura activa, reflexiva, integradora, o el acto u objeto sólo merece un fugaz reconocimiento. No cabe suponer que el arte efímero constituya materia *para explorar*. Y tampoco para descifrar filosóficamente. Sí, como ha quedado dicho, para participar, para coincidir o no, para incorporar en la recreación *cnémica* después de que la obra ya no exista o directamente el receptor esté lejos de la misma. Todo queda sujeto a una serie de variables de las que no está excluida la capacidad y el tono emotivo del receptor para *entrar* en el hecho o suceso estético que se le propone.

Y en la memoria recreativa, obviamente, estaría la *recuperación* de esa expresión fugaz. No es sólo la capacidad evocativa, sino fundamentalmente la otra: la propiedad de interesar y/o convocar, que transmita el

episodio del cual se ha participado circunstancialmente o por elección.

No hay que excluir el carácter no comerciable de estas obras, de estas expe-

riencias. Y en tal sentido también resulta oportuno considerar que, comúnmente, en su producción concurren fuerzas empresariales, instituciones u otros organismos (más privados que oficiales) para



Lea Lublin, Fluvio subterráneo.

su realización matérica, la generación del espacio y otros móviles. Esto, de por sí, sustenta otro apoyo participativo a considerar, ya que el artista, así, no está solo, como ocurre en el trabajo tallerístico de una pintura, una escultura o una obra gráfica.

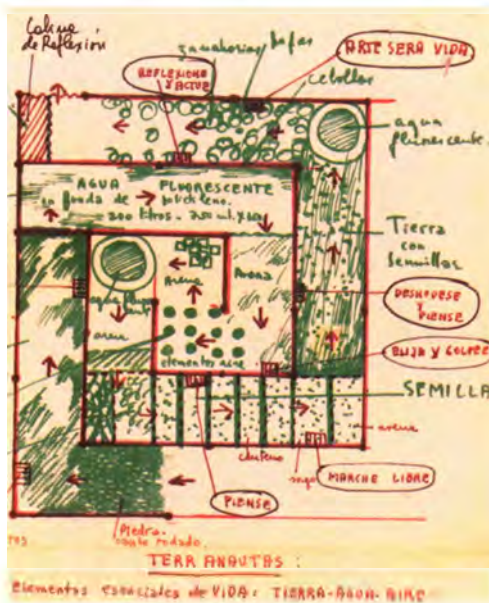
No es tampoco descartable el hecho de que, en ciertos casos, la obra de arte efímero se rehaga o reproduzca en otro lugar o pasado cierto tiempo. El artista resignifica su acto: a veces ante otros públicos o en razón de otras solicitudes. Esto no excluye el sentido de efimereidad y el acto torna a recuperar su sentido primigenio. Tampoco

vulnera, por así decirlo, cierta condición de *irrepetible* de la propuesta, hecho al que semiológicamente se le da puntual importancia.

Tres precursores argentinos

En el país, estas expresiones han sido canalizadas por numerosos artistas y grupos, mereciendo diversos tratamientos y diversidad en el uso de lenguajes y materias. Por encima de experimentaciones, planteos y recursos empleados, importó siempre el substrato de determinada problemática existencial recreada a nivel visual. Una interpretación de cierta problemática, dentro de una sintaxis que la desarrolle y potencialice. Otra dimensión simbólica, no cronológica, sobre aspectos de lo local, lo regional, el universo.

Hay tres figuras insoslayables que construyeron sus testimonios con singular representatividad: Marta Minujín, Lea Lublin y Nicolás García Urriburu. Podría calificárselos como precursores, dentro de las diversas corrientes de arte efímero, si bien con anterioridad caben ser ubicados con justicia otros artistas que incursionaron en las mismas. La enumeración, si bien puede resultar farragosa, incluiría las experiencias promovidas por el CAYC, *Esculturas, follaje y ruidos*;² numerosas presentaciones y acciones en el Instituto Di Tella, promovidas y/o acompañadas por el impulso de Jorge Romero Brest hasta su cierre, en 1969; eventos en la galería Florida con el auspicio del Museo de Arte Moderno; hechos que se producen en *Lirolay*, Bonino, en Canal 7 de la TV local; el advenimiento de los *happenings* como comunicaciones colectivas; experiencias no convencionales tomando el espacio público con neón (Kosice), con carteles (Puzzovio, Squirru, Giménez); circuitos objeto-ambientación, como El Batacazo de Minujín, que exportara a Nueva York; las actuaciones de Greco con su *Vivo-Dito*; numerosos happenings y ambientaciones, que convocaran a Cencela, Mesejean, Santantonin, etc.³ Y la invasión de los medios y las tecnologías, con los primeros pronunciamientos videístas, que dan lugar a un sinnúmero de exhibiciones temporarias.⁴ Con posterioridad, el Grupo de los 13 incursionará fuertemente en



Lea Lublin, Terranautas.



2. Inaugurada el 7 de noviembre de 1970 en la plaza Rubén Darío, de Buenos Aires, con la participación de 46 artistas locales y 14 extranjeros. Se generó un espacio dinámico determinado por el sistema audiencia, y se exhibieron obras estables y perecederas. Dos años después se realizó en la plaza Roberto Arlt la segunda edición, con 60 artistas nacionales.

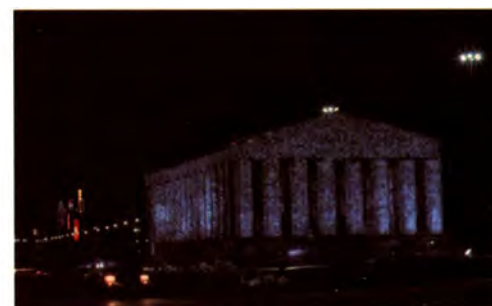
3. En *Lirolay*, hacia fines de 1964, Minujín, Giménez, Squirru, Berni, Puzzovio y otros presentan *La muerte*, con música de Rondano. Se considera el primer *happening* realizado en Buenos Aires.

4. Lamelas presenta su obra *Límite de una proyección*, con la trayectoria de la luz de un foco hasta el piso, donde la recibían cuatro placas transparentes. Con posterioridad, el artista se apoyará en la tecnología electrónica y los medios masivos, haciendo propuestas videístas como la titulada *Situación de tiempo*.

exhibiciones colectivas que relacionan arte y tecnología.

Precisamente, estos parámetros, junto al valor de la Naturaleza como columna integradora, son los que mueven a los tres artistas argentinos que se tomarán en este trabajo como impulsores y referentes de un arte efímero, conceptualizado desde su base.

Lea Lublin (1933-1999) inició experiencias visuales innovadoras a partir de su serie Proceso a la Imagen, desarrollada entre 1967 y 1970. En este conjunto de *miradas* que abarcaron para la artista desde la utilización y la exaltación de la imagen, hasta su desplazamiento y final deconstrucción (1978), existe un *encadenamiento natural de estos ciclos, que se suceden como si hubieran sido previstos de antemano*.⁵ Sin embargo, este es un periodo preparatorio para el gran salto que protagonizarán en el año 1969. Precisamente, con dos grandes propuestas que, de manera diversa y sin embargo convergente por su substrato de denuncia / convocatoria, corporizan el concepto de arte efímero. La primera la concreta en setiembre de 1969, en el Instituto Di Tella, y la intitula *Terranautas*. Refiere esta ambientación, este *recorrido* desplegado en un tiempo circunstancial, al mundo de la explotación minera, su contexto humano, su proyección invasora de la Naturaleza. Cada visitante recorría un laberinto de poco más de 50 metros, descalzo, con



Marta Minujín. El partenón de libros (homenaje a la democracia), 1983, 30000 libros montados sobre estructura de hierro.



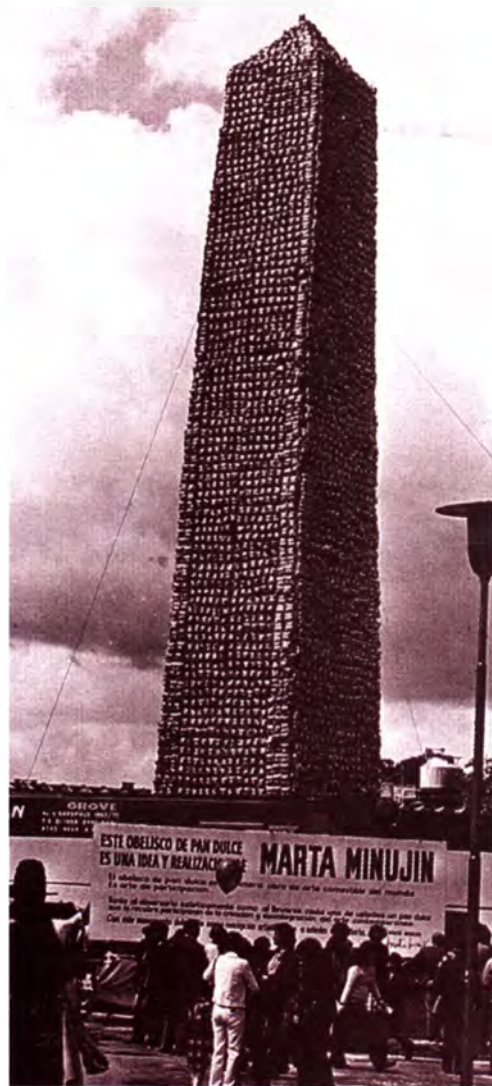
Marta Minujín. La torre de pan lactal de James Joyce, Dublin, Irlanda, 1989, 20000 panes lactales.

5. Jorge Glusberg, *Del Pop Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

casco con linterna, entre la oscuridad, tierra, agua, piedras, arena, carbón, leña. Olores y sonidos confluían en una impresión integradora, polisémica. Y las inscripciones luminosas (órdenes para el público que recorrería), concluían con una *cabina de reflexión*, a la salida.

Sin visión iconoclasta, Lublin afirmó por entonces que Terranautas –más que una denuncia– pretendía desculturizar, desmitificar, meditar, tocar, recorrer, etc. La obra como expresión de arte. Y agregaba con convicción, cuarenta años atrás, que *por eso la propuesta era efímera, sensorial, filosófica*.

En diciembre de 1969, Lea Lublin presenta en la ciudad de Santa Fe el denominado *Fluvio Subtunal* (juego de palabras referido al Túnel Subfluvial que une las capitales de Entre Ríos y Santa Fe), auspiciado por el Instituto Di Tella y la asociación civil ALPI.⁶ La *performance* se presentó en un espacio de 900 metros cuadrados, en una esquina céntrica de la peatonal San Martín, y durante un mes movilizó a miles de personas que recorrieron las diversas *estaciones* que integraban la ambientación. ¿Qué se intentaba promover y caracterizar con este evento transdisciplinario? La visualización de un hecho histórico en su contexto geográfico; lo local en lo global; la tecnología saltando por sobre la Naturaleza. La obra tenía zonas, como



Marta Minujín. Obelisco de Pan Dulce, Buenos Aires, 1979.

se ha dicho, y comenzaba por una gran fuente que, entre cubos, mojaba piso y calzado del público con un agua coloreada, entre rampas de gomapluma que conducían a la zona de los vientos.

Desde dicha entrada, naturaleza y tecnología dialogaban en columnas de aire inflable, proyección de imágenes de la construcción del túnel, máquinas mezcladoras y material de arena y piedra. Otras zonas de producción y descarga, con animales vivos, y árboles, y frutas. Y el *Fluvio Subtunal*, transparente y de unos 20 metros de largo, abarcable por dentro y por fuera. Y un último sector para *expresarse*, con juegos y otros elementos que registraban la impresión del público. En este caso, en este ejemplo de arte efímero generado a través de una obra pública, se conciliaban lo local y lo global, en un intento de comunicación colectiva.

Pionera en sus expresiones de arte público, Marta Minujín (1941) fue paralelamente una de las protagonistas del *happening* y de las ambientaciones en el país. *La Menesunda* y *El Batacazo* (ambas en 1965) constituyeron un polémico despuntar en los escenarios artísticos nacionales y fundamentalmente en el Instituto Di Tella, de Buenos Aires. Estas *realizaciones* fueron un verdadero símbolo de una época de cambio, de efervescencias, de rupturas. En el interregno de 1966 a 1973, en que Minujín se radica en Nueva York, si bien continúa con sus experiencias poco se ve de ellas en su país. Hacia 1977, la artista entra en un proceso expresivo en que la ecología y ciertos derechos humanos la movilizan en nuevos

6. Asociación Lucha para la Parálisis Infantil.



Nicolás García Uriburu. Botellas con agua de la Coloración del Río de la Plata, 1992, botellas alineadas con agua coloreada, h. 30 cm.

proyectos. El *Nido de Hornero gigante*, presentado en el CAYC, con sus mil kilos de materia, intentaba resignificar aspectos de nuestra identidad latinoamericana. Pero sin duda son el *Obelisco de pan dulce* (1979), la *Torre de Pan de Joyce* (1980), el *Carlos Gardel de fuego* (1981) y el *Partenón de Libros* (1983) los planteos que más concitarán el asombro participativo del público en el

país y el extranjero. Metáforas audaces que conjugan humor y crítica –la obra es *comible* o *portable* a su término, por ese mismo público al que se ofrece. (Llevar un libro entre los más de veinte mil volúmenes que revestían la estructura de quince metros de frente, treinta de profundidad y doce de altura de ese *Partenón*, constituiría una manera simbólica de *llevar* la obra).

El último caso citado constituyó, en el año 1983, un oportunísimo homenaje a la democracia reconquistada, hecho que de por sí tuvo en Marta Minujín su manifestación pública.

La continuidad de acciones efímeras de Minujín (gran parte de ellas producidas en el exterior, con notable repercusión de los medios), se produce en Argentina



Nicolás García Urriburu. Caso 3 ICI Duperial. San Lorenzo, Río Paraná. Foto digitalizada y acrílico, 120 x 270 cm. Colección del artista.



Nicolás García Urriburu. Coloración Fuente Plaza del Congreso, Homenaje a la Democracia, Buenos Aires, 1983, fotografía 80 x 100 cm. Colección Fundación Nicolás García Urriburu.

en marzo de 2009, cuando concreta un homenaje al escritor Julio Cortázar a veinticinco años de su muerte.⁷ Sobre el pavimento pintó y delineó cien grandes y multicolores rayuelas, de unos cinco metros cada una. Cada jugador debía llevar en sus manos, como entrada, un libro de Cortázar. Y la *pedra mágica* con la que se jugaba era un cubo de telgopor con la firma Minujín, premio final si el jugador llegaba al Cielo de la quinta rayuela de la línea elegida. Empleados de bibliotecas populares sostenían pancartas con leyendas como *Usted está viviendo el arte* o *Este suceder es eterno*.

Las manifestaciones de Nicolás García Urriburu (1937) responden a auténticos imperativos de conciencia. Crea para alertar, para conmover, para concientizar a través de un instante, de un lapso breve de tiempo. “Mis actividades se integran a varias corrientes experimentales de la búsqueda artística: por una parte, intervención sobre la Naturaleza, la Geografía y la Geología (*land art*); y por otra, la expresión por comportamiento o acción privilegiada por el artista, la escala de Arquitectura y Urbanismo”, reconoce el artista. Sus coloraciones de las aguas, si bien comienzan en Europa, en la Bienal de Venecia de 1968 y posteriormente se

7. La acción pública de arte efímero se cumplió en la avenida 9 de Julio entre Bartolomé Mitre y Perón, por una invitación del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

extienden a los Estados Unidos, nuestro Río de la Plata también merece, tres años después, una acción similar. El gesto de transformar un elemento líquido en sólido por una propuesta que denominaría a su tiempo como *plan para hidrocromía internacional urbana*. Y es el reino del verde lo que incita y conmueve al artista, a su predicamento artístico, a su testimonio de vida a salvar. Acto de purificación del hombre a través del respeto y la purificación de la Naturaleza, que García Uriburu proclama por el mundo, pero del que no



Nicolás García Uriburu. Coloración Fuente Monumento a los Españoles, Homenaje a la Democracia, Buenos Aires, 1983, fotografía 94 x 47 cm. Colección Fundación Nicolás García Uriburu.

excluye a su país. Y acto que, asimismo, no escapa a lo político, cuando su acción se extiende a la defensa de los árboles de plazas y paseos, a la plantación de especies autóctonas (como un homenaje al cacique indio Raoni, que defendió la ecología del Amazonas). Cumpliendo una utopía de celebración casi única. Paradigmática.

Para Pierre Restany, estudioso de su obra, *el naturalismo integral es una respuesta, después de siglos de tiranía del objeto. Y justamente por su virtud de integrismo, es decir, de generalización y de extremismo de la estructura de la percepción, es decir, de planetarización de la conciencia, se presenta hoy como una opción abierta, un hilo conductor en el caos del arte actual. Autocrítica, desmaterialización, tentación idealista, recorridos subterráneos simbolistas y ocultistas: esta aparente confusión se ordenará quizá un día a partir de la noción de naturalismo, expresión de una conciencia planetaria.*⁸

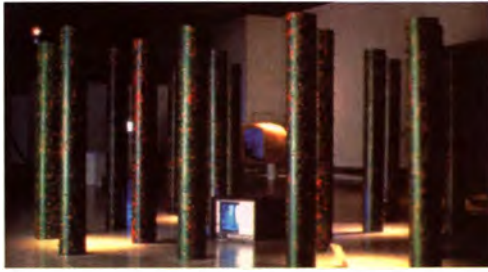
Continuidad de un proceso

El arte efímero, como expresión con reglas propias que quizá estén más allá de toda sistematización, constituye hoy un caudal que escapa a cualquier intención polemizante o descalificadora. Es seguramente el resultado derivado de muchos otros gestos y acciones que ocuparan capítulos decisivos del arte contemporáneo. (Contemporáneo es decir medio siglo atrás, por no usar el término de



Nicolás García Uriburu. Coloration Uriburu, 500 años de polución 24-10-92, Río de la Plata, Dock 3. Botella con agua de la Coloración del Río. Serie numerada de 30 botellas y pruebas de artista. Altura, 30 cm. Colección Fundación Nicolás García Uriburu.

8. Pierre Restany, *Uriburu -Utopia del Sur*, Buenos Aires, Ediciones Electa, 2001.



Nicolás García Urriburu. El Bosque, 1990. Videoinstalación en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Serie de troncos de Palo Borracho, cartón y técnica mixta. Altura 250 cm.

moderno). Desde aquellos ensamblajes de Kurt Schwitters, acumulando objetos dispares en el interior de sus viviendas, hasta las ambientaciones de Marcel Duchamp. Quizá instalaciones, pero siempre de corta vida. Desde las propuestas de Ed Kienholz, hasta las escenas reconstruidas de George Segal. Desde aquel *Juego de dormitorio* de Claes Oldenburg (1963) hasta las *Cajas de brillo* de Andy Warhol (1964), que tanto impactaron internacionalmente.



Nicolás García Urriburu. Coloración Dock 3. América 92, Puerto Madero, Buenos Aires, 1992, 500 años de Polución. Foto, 80 x 100. Colección del artista.

Joseph Beuys es un contribuyente entusiasta y calificadorísimo en esta corriente de efimereidad en que todo orden se desordena y toda construcción es alterada. Los tiempos arman otros vínculos que no son exclusivamente sensoriales. La realidad es otra y tanto el belga Marcel Broodthaers como el coreano-estadounidense Nam June Paik, en el campo de las videoinstalaciones, proponen discursos que otrora jamás hubieran sido imaginados.



Nicolás García Urriburu. Urriburu coloreando el Dock 3, América 92. Puerto Madero, Buenos Aires, 1992. 500 años de polución. Fotos, 80 x 100 cm. Colección Fundación Nicolás García Urriburu.

La dimensión temporal, los medios masivos, las nuevas tecnologías, los paradigmas trastocados, la ruptura de las convenciones y, sobre todo, el sentido de globalidad, afirman estas expresiones que, en definitiva, comportan otra configuración del espacio. En ese espacio sigue estando el hombre. El *homo faber*, el *homo videns*, el *homo ludens*, expuesto a un mundo al que cada vez le cuesta más descifrar mensajes.

Jorge M. Taverna Irigoyen. Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Crítico, ensayista e historiador del arte. Ha desarrollado una activa labor de promoción y difusión cultural en el país, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y comisiones de cultura de instituciones privadas. Fue profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado entre otros libros sobre arte argentino y estética, *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*; *Del arte religioso a lo religioso del arte*; *Cien años de pintura en Santa Fe*; *El juguete: una estética de la posmodernidad*; *La vida cabe en el arte*; *Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo*; *Supisiche*; *Obra gráfica de Grela*; *Sergio Sergi*; *Gambartes o una visión de América*. Fundador y Director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es Miembro de Número de la ANBA desde 1995. Miembro de las Asociaciones Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, ADEPA-Rizzuto; Santa Clara de Asís; Docencia, Ensayo y Prólogo del Año de la AACA; Alicia Moreau de Justo; Fundación Santa Fe, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero.

ISBN 978-950-612-024-5



9 789506 120245



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES