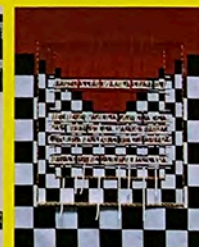
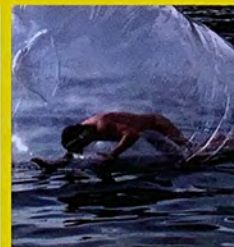
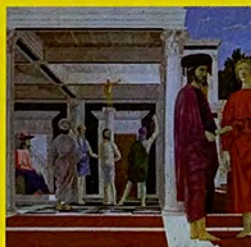
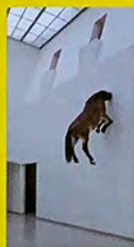


TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LAS FORMAS DEL TIEMPO

ADRIANA ALMADA
ALBERTO BELLUCCI
RICARDO BLANCO
JOSÉ EMILIO BURUCÚA
GRACIA CUTULI
CARLOS ESPARTACO
MARIANA GIORDANO
ELENA OLIVERAS
NELLY PERAZZO
ROSA MARÍA RAVERA
GUILLERMO SCARABINO
JORGE TAVERNA IRIGOYEN



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2012

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LAS FORMAS DEL TIEMPO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2012

Academia Nacional de Bellas Artes

Ricardo Blanco

Presidente

Guillermo Scarabino

VicePresidente

Matilde Marín

Secretaria General

Ruth Corcuera

ProSecretaria

Jorge Tapia

Tesorero

Alberto Bastón Díaz

ProTesorero

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

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

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

www.anba.org.ar

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2012 / N° 10

Coordinación Académica

Jorge Taverna Irigoyen

Coordinación Técnica

Susana Strauss

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Ediciones

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para su utilización en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se exime de toda responsabilidad y se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Almada, Adriana

Temas de la academia : las formas del tiempo / Adriana Almada ; Alberto Bellucci ; Ricardo

Blanco. - 1a ed. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2012.

112 p. : il. ; 25x25 cm. - (Temas de la academia. Las formas del tiempo)

ISBN 978-950-612-030-6

I. Arte. 2. Estudios Culturales. I. Bellucci, Alberto II. Blanco, Ricardo III. Título
CDD 707

Fecha de catalogación: 22/11/2012

INDICE

Ricardo Blanco	5	INTRODUCCIÓN
Adriana Almada	7	EL TIEMPO, ESE CÍRCULO
Alberto Bellucci	15	GRAFITIS, ENTRE LA AGRESIÓN Y EL FESTEJO
Ricardo Blanco	23	LA MATERIALIDAD DEL TIEMPO
José Emilio Burucúa	33	HISTORIA, TIEMPO, VERDAD Y MENTIRA
Gracia Cutuli	41	LA FORMA DERIVADA DEL TIEMPO
Carlos Espartaco	53	EL TIEMPO DE LOS NUEVOS EMBLEMAS
Mariana Giordano	57	TIEMPOS DE MODERNIDAD EN EL CHACO. EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS Y SU PROYECTO MODERNO
Elena Oliveras	65	LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO EN LA FILOSOFÍA, LA LITERATURA Y EL ARTE
Nelly Perazzo	73	REFLEXIONES ACERCA DE THE CLOCK DE CHRISTIAN MARCLAY
Rosa María Ravera	79	TIEMPO Y PINTURA. MIRADAS Y GESTOS
Guillermo Scarabino	89	JUEGOS DE LA MÚSICA Y EL TIEMPO
Jorge Taverna Irigoyen	105	LAS FORMAS SIGNADAS POR EL TIEMPO BEUYS / BACON / CATTELAN / HIRST

Introducción

RICARDO BLANCO

PRESIDENTE ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Cuando en la Comisión de Publicaciones de la ANBA se resolvió invitar a trabajar en textos *Acerca del Tiempo*, pareció necesario precisarlo un tanto, de allí que resultó el título de Temas X “*Las formas del tiempo*”.

Tal vez el concepto de Forma es abierto a las interpretaciones y los autores lo consideraron como las “maneras” en que el tiempo se hizo presente en las artes.

Los doce autores desarrollaron un tema que podemos considerarlo como algo *concreto*, pero también lo podríamos definir como algo *abstracto*?

El recorrido temático no sólo va desde los primitivos griegos hasta los jóvenes grafiteros, lo que desde ya nos introduce en la cuestión temporal, pasando por Goya y por el Fogón de los Arrieros en el Chaco en épocas de la modernidad como una mirada desde lo ocurrido en diferentes espacios y tiempos, así como también está la búsqueda de la verdad y la mentira en el tiempo.

La originalidad de los textos fue el enfoque, totalmente libre sobre un tema digamos elíptico, aunque se lo encare circular o generacional, o como el encuadre sobre su materialidad concreta, como son los relojes, pero también, desde la filosofía, el arte y su

desarrollo en “los tiempos” y su representación como un anciano bello con alas, hasta la lectura de las tres flechas de Hawking como la flecha cronológica, de la termodinámica o la psicológica.

Hay visiones y reflexiones acerca del tiempo que se pueden sintetizar en la frase de Ballard: “*el futuro no interesa, pues está en los próximos cinco minutos*”, también se hace referencia al sentido del tiempo en relación al poder, cuando se cita a William Kentridge, quien considera que “*quien domina el tiempo, domina al mundo*”.

Obviamente las artes como la música, el cine y la pintura, han encontrado motivos para que el tiempo participe de ellos y hayan sido analizados por los invitados a escribir en Temas X.

Todas estas versiones o lecturas del tiempo hacen de este número de Temas una interesante suma de reflexiones acerca de aquello que todos tenemos, todos perdemos, todos usamos, y todos queremos que no pase, o que pase mas rápido, y es esa entidad llamada *tiempo*.

Nuevamente la ANBA agradece enormemente a los autores, quienes sabemos están bastante requeridos en sus labores intelectuales, específicas. Tal vez haya sido el desafío de reflexionar acerca de algo tan “abstracto-concreto” como el tiempo, lo que hizo que le dedicaran su tiempo al tiempo.

El tiempo, ese círculo

ADRIANA ALMADA

¿Es acaso el tiempo –como aventura J. G. Ballard– una estructura neuro-psicológica que arrastramos desde algún pasado lejano y nos impide una percepción más amplia del mundo?¹ Desde antiguo, el tiempo ha sido una de las cuestiones fundamentales de la disquisición humana. ¿Cuál es su naturaleza? ¿Cuáles son sus medidas? ¿Cuáles sus formas? ¿Cuán vulnerable es el sistema de convenciones que lo ordenan?

Este artículo releva ciertas exploraciones contemporáneas que, desde el terreno del arte, abordan la problemática del tiempo a partir de la preocupación filosófica, la razón histórica o la subjetividad poética. Articulado con lógica de visita, el texto asume, por momentos, la apariencia de un tour errático y/o caprichoso. En ciertas zonas se interna y se demora; en otras, basta una breve estancia.

[1]

El viejo reloj es una criatura viril, todavía potente. Sus gruesos tentáculos aprisionan la cintura de una bella y joven mujer, se introducen entre sus muslos y se frotan contra sus pechos. En su tensión narrativa, la imagen no difiere mucho de las de Leda y el Cisne o el Toro Sagrado y la reina de Creta (o de cualquiera de las copulaciones posibles entre seres de distintos reinos). Aquí el viejo reloj es la personificación erótica del tiempo, aunque su vitalidad parezca extinguida y su poder sea ya sólo una anécdota. El reloj de pie preserva su estatura humana. El devenir adquiere en él entidad física: sonido, movimiento. El reloj mecánico no se rinde: a la

desmaterialización del tiempo responde con la rebelión del cuerpo. [Frente a *Summoning*, escultura-instalación de Andy Hope 1930²].

[2]

...and yonder all before us
lie deserts of vast eternity.

Andrew Marvell³

Ni erótica ni trágica es la personificación del tiempo que realiza William Kentridge⁴ en *The Refusal of Time*, obra producida para dOCUMENTA (13) y sabiamente instalada en un gran depósito, sobre un andén –al parecer en desuso– en la estación de trenes de Kassel. Grandes máquinas-esculturas (metrónomos) se balancean frenéticamente a distintas velocidades mientras cinco proyecciones simultáneas despliegan formulaciones científicas, relatos personales, historias verdaderas, ficciones, construcciones utópicas, conjeturas sobre la constitución del universo.

Kentridge se ha mostrado siempre interesado en la fantasía de revertir el tiempo, en la posibilidad de “cumplir en sentido inverso el trayecto del té que acaba de salir de la tetera”, para usar una expresión que le pertenece. Apuntes suyos aparecidos meses previos a la inauguración, exponen gráficamente la arquitectura conceptual de la obra y dejan entrever ciertas claves: *Held in the arms of Time (but constantly dropped) / Time and his brass ensemble / Time alone with his guitar calling the metronomes to being, to order... / Time as Pied-Piper, as Judas goat / Time as Black Hole Border... /*

1. “Time is a neuro-psychological structure that we may have inherited from the distant past, along with other no-longer-needed organs, like the appendix and the little toe, and the saline concentration of our blood streams... We are to some extent trapped by this archaic structure of our day-to-day sense of time, which limits our perception of a much larger world”, J. G. Ballard. Citado en V. Vale y Mike Ryan (editores), J. G. Ballard. Quotes, San Francisco, CA: Re/Search Publications, p. 311.

2. Andy Hope 1930 (Alemania). Vive y trabaja en Berlín. El apellido del artista incluye la nomenclatura numérica. Obra producida y realizada en colaboración con Silverbridge y presentada en Galerie Nomadenbase, París, 2005.

3. Andrew Marvell, *To his Coy Mistress*, 1681.

4. William Kentridge (Sudáfrica, 1955). Vive y trabaja en Johannesburgo.



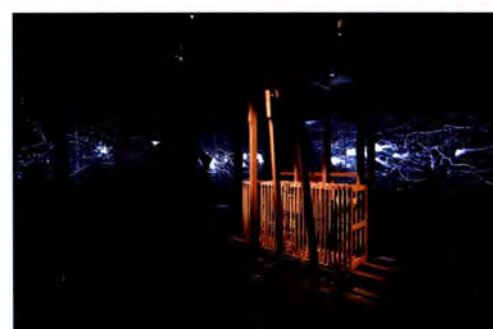
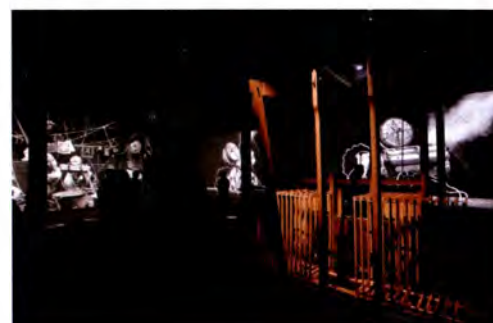
Andy Hope 1930, *Summoning*, 2005 (en colaboración con Silverbridge). Escultura-instalación en Galería Nomadenoase, París. Colección Juli Susin/Yasha Gofman. Foto: Juli Susin (modelo: Astrid Dupond de Foville).

*"Come on in... / All sins forgiven / All nightmares forgotten / Leave your coats at the door / Ladies this side... / You to the left / You, air; to the right / Step this way / Who walks against the stream?"*⁵

La necesidad de "volver atrás", de llevar las aguas río arriba, de anular la gravedad y desmontar el tiempo, se patentiza en sus anotaciones. Pocas veces sentí que una publicación fuera tan oportuna como ésta. Precede a los apuntes del artista una inesperada crónica de Peter Galison –profesor de Ciencias y Física en la Universidad de Harvard–, cuya participación en el proyecto ha sido modular. El texto da cuenta, entre

otras cosas, del surgimiento y la activación de las unidades de medida concebidas por un Occidente en continua expansión colonial para administrar mejor el tiempo y el espacio; ilustra sobre la disputa entre Einstein y Adler en torno a la relatividad y se extiende hasta las relaciones de poder y subalternidad. Quien controla el grado Cero de longitud, el punto Cero del tiempo –sostiene Galison– tiene el dominio del mundo. El relato incluye el episodio de Martial Bourdin, joven anarquista francés que en 1894 decide poner una bomba en el Observatorio de Greenwich y sólo consigue matarse pues la explosión ocurre antes de tiempo.

The Refusal of Time –la instalación– hace lugar a la caverna platónica y su procesión de sombras. Kentridge expide con trazo rápido una pequeña colección de objetos ideales y "sus testigos". Entre ellos, con entidad plena, la cafetera *espresso* que da inicio al ritual "civilizado" de los días. Sus formas rígidas, y sin embargo seductoras, le asignan un carácter de monumentalidad doméstica: casi una Estatua de la Libertad en miniatura. A su lado, el globo terráqueo gira, un gato camina, un hombre duerme. Heroína del cotidiano, la pequeña cafetera desafía en estatura a la vieja máquina de escribir, aquella que imprimía las palabras a golpes y generaba discursos cuya intensidad gráfica dependía de variables tan espontáneas como la fuerza o la velocidad de los dedos (léase pulsión), o la densidad de tinta en la cinta de seda. Finalmente, ese rollo frágil terminaba sobresaturado de significa-



William Kentridge, *The Refusal of Time*, 2012 (en colaboración con Phillip Miller, Catherine Meyburgh, Dada Masilo). Kassel, Hauptbahnhof. Proyecciones en 5 canales con megáfonos y "breathing machine (elephant)", 24 min. Obra encomendada por dOCUMENTA (13) y producida por Marian Goodman Gallery, Nueva York/París; Lia Rumma Gallery, Nápoles/Milán; Goodman Gallery, Sudáfrica, con el apoyo de Naomi Milgrom AO, Australia. Foto: Henrik Stromberg. Reproducción autorizada por dOCUMENTA (13).

ciones sobre-impresas, tan cargado de contenidos como el éter "roturado" de ondas que nos envuelve.

5. Citado en William Kentridge y Peter Galison, *The Refusal of Time*, Kassel: dOCUMENTA (13), Serie 100 Notebooks-100 Thoughts, Hatje Cantz, 2012, s/n.

Kentridge y Galison dicen haber recibido con sorpresa la posibilidad que hoy abre la ciencia de estar frente a un “espacio lleno”, poblado de registros acumulados cuyo develamiento permitiría acceso directo a acontecimientos pasados.⁶ Ambos declaran compartir una fascinación especial por las tecnologías de fines del siglo XIX, cuyas conexiones tangibles convirtieron al planeta en ovillo sonoro, en pulsación incandescente. Hoy que las comunicaciones no tienen cuerpo visible, Kentridge aborda el devenir en términos físicos, estimulado por el descubrimiento de las tuberías subterráneas de cobre que, hace poco más de cien años en París, “insuflaban tiempo” a los flamantes relojes mecánicos que organizaban la sociedad moderna bajo un patrón temporal estandarizado.

Los dibujos de Kentridge participan de la doble condición de principio y destino, boceto y obra acabada. Manual de instrucciones, *aide-mémoire*, metáfora personal, ellos consuman su urgido trayecto a pelo y contrapelo de la historia y dejan en suspenso las innumerables especulaciones que se abren frente a la “negación del tiempo”. Acaso, como ocurre con el iceberg, de esta obra sólo hayamos podido captar el 7%. Pero aquí lo incógnito no se oculta, fijo, bajo la

superficie: se multiplica, invisible, en constelaciones de sentido.⁷

[3]

“El que con el devenir aumente el desorden o la entropía es un ejemplo de lo que se llama una *flecha del tiempo* –dice Stephen Hawking–, algo que distingue el pasado del futuro dando una dirección al tiempo. Hay al menos tres flechas de tiempo diferentes. Primeramente está la flecha termodinámica, que es la dirección del tiempo en la que el desorden o la entropía aumentan. Luego está la flecha psicológica. Ésta es la dirección en la que nosotros sentimos que pasa el tiempo, la dirección en la que recordamos el pasado pero no el futuro. Finalmente, está la flecha cosmológica. Ésta es la dirección del tiempo en la que el universo está expandiéndose”.⁸ Tenemos, pues, que la “flecha psicológica” de la que habla Hawking no es sino la experimentación subjetiva del tiempo y está íntimamente vinculada a la entropía. La historia del género humano es la historia de los dispositivos diversos que éste ha puesto en marcha para desafiar o conjurar la certitud de la muerte.

En países como el Paraguay, de frágil memoria colectiva, el deseo de archivo –ese “arder de pasión”, al decir de Derrida⁹– acicatea la producción de no pocos artistas

y ha generado un corpus expandido de relatos orales, visuales y corporales que reconfiguran el imaginario social. “Cuando la visibilidad histórica se ha desvanecido –dice Bhabha–, cuando el tiempo presente del testimonio pierde su poder de conmover, entonces los desplazamientos de la memoria y las direcciones desviadas del arte nos ofrecen la imagen de nuestra supervivencia psíquica”.¹⁰

[4]

*La razón del círculo
es imitar su cola sin principio,
el posible regazo de la nada.*

Esteban Cabañas¹¹

Hay obras, pues, que interpelan la memoria y actualizan los fantasmas. *El retorno de los brujos. Vol. 1: Los desastres de la Guerra Fría*, de Fredi Casco, es una de ellas.¹² Vale la pena describirla: se trata de una colección de fotos de formato medio, descubiertas por el artista en el pequeño e improvisado mercado de pulgas que se instala cada domingo en el centro histórico de Asunción. Son copias en blanco y negro, sin datación, que muestran escenas intrascendentes del protocolo oficial durante el régimen de Stroessner. La corte del dictador –seres discretos hasta para el ridículo pero hábiles para colocarse en la cercanía del poder– aparece en su torpe sencillez, en su indolente perversidad.

6. Esta probabilidad ya fue esbozada por Carl Sagan en su novela *Contacto* y siglos antes por las filosofías orientales al desarrollar el concepto de *Akasha*. Kentridge, al mencionar la posibilidad de este *universe of archives*, concluye: “Earth is an ongoing project on representation of time”. 6th Annual Tim Hamill Visiting Artist Lecture Series, Universidad de Boston, 23/02/11.

7. *The Refusal of Time* requirió el concurso de un nutrido equipo de profesionales, entre los que se contaban artistas, escritores, dramaturgos, actores, fotógrafos, cineastas, músicos, ingenieros y científicos, entre otros. Kentridge, por su parte, da muestras de sólida formación teatral.

8. Stephen Hawking, *Historia del tiempo*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1992, p. 191.

9. “No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo ahí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se ‘anarchiva’. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al origen más arcaico del comienzo absoluto”. Jacques Derrida, *El mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997, p. 98.

10. Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 36.

11. Esteban Cabañas, *El tiempo, ese círculo*, Asunción: Ediciones Diálogo, 1974, s/n.

12. Fredi Casco (Paraguay, 1967). Vive y trabaja en Asunción.



Fredi Casco, de la serie *El retorno de los brujos* Vol. 1: *Los desastres de la Guerra Fría*, 2006. Fotografía intervenida. Medidas variables. Foto: Cortesía del artista.

“Estas imágenes menores son desechadas por el archivo histórico. Tienen, sin embargo la potencia indicial del residuo: son capaces de promover la cobertura imaginaria de los huecos y recovecos adonde no llegan las investigaciones históricas ni los análisis políticos. Provocan la emergencia del detalle, la detección del vestigio”, dice Ticio Escobar.¹³ Casco digitalizó esta crónica gris de la dictadura y mediante sutiles maniobras gráficas introdujo en ella notas burlescas y/o mordaces.

La secuencia rezuma un clima de sorda complacencia, de inequívoca complicidad entre civiles, militares, *socialités* foráneas y vernáculos. Todos participan del aura omnimoda del *Tendotá*.¹⁴ Pocos minutos son suficientes para sellar el pacto, asegurar lealtades y concertar el futuro. Las intervenciones de Casco condimentan estas situaciones y ofrecen pistas para hurgar bajo las apariencias: esos rituales inocentes encubrían otras rutinas, igualmente regulares. De esas, las brutales, no quedan

registros, salvo los documentos reunidos en lo que hoy conocemos como Archivo del Terror.¹⁵ (Todavía no existían los dispositivos que hoy permiten regodearse hasta en lo inconfesable).

Cuando en sus operaciones Casco “redobla la imagen de ciertos personajes y cita, de paso, la práctica stalinista de trucar fotografías, no sólo está ironizando acerca del escándalo ontológico y representacional que supone la duplicación de la figura [...], está re-calcando la posición y el significado de ciertos actores”.¹⁶ Los clones y las máscaras que se repiten aluden a la sucesión del poder, siempre traumática en regímenes totalitarios. El recurso a la multiplicación y el ocultamiento se muestra eficaz, toda vez que no haya excesos.¹⁷

El retorno de los brujos no es, *strictu sensu*, ni instalación ni obra fotográfica. Es un juego mnémico que apela a cierta iconografía oficial para instalar lo inconfortable, para “indicar” la dirección por donde pueden aparecer los fantasmas. Nace del hallazgo y la destreza para construir relaciones que finalmente quedan fuera de la obra y desde ese margen la alimentan. Ciertamente, sigue “la flecha psicológica del tiempo”: la de la percepción subjetiva del pasado, actualizada bajo otras claves.

Las imágenes de las que Casco se apropia, para reformular o torcer su sentido, fueron captadas en los años '60 y '70. Si bien los

13. Ticio Escobar, “Archivos colaterales”, en *El retorno de los brujos* Vol. 1: *Los desastres de la Guerra Fría*, Asunción: Ediciones de la Ura, 2006, s/n.

14. *Tendotá*, en guaraní, significa “déspota”, “tirano”. *Mburivichá* significa “jefe” y connota respeto.

15. Lo que hoy se conoce como *Archivo del Terror* es un amplio conjunto de documentos policiales descubiertos a fines de 1992 que incluye, además de los clásicos prontuarios, informes sobre intercambio y traslado de presos políticos, sesiones de tortura, espionaje y control de actividades civiles. Declarado “patrimonio documental mundial” por la UNESCO, ha servido para denunciar la existencia del *Operativo Cóndor*, a través del cual fuerzas policiales, militares y organismos de inteligencia de Paraguay, Argentina, Brasil, Chile y Uruguay coordinaban tareas de represión y desaparición forzada de personas.

16. Ticio Escobar, op. cit.

17. Según el artista, aquel era un tiempo de “embajadores-espías, hombres de negro y agentes dobles”. Entrevista personal, s/f.

breves episodios que ellas relatan se circunscriben al ámbito local –y en algunos casos su narrativa puede resultar “ilegible” fuera del contexto paraguayo–, el autor entrega pistas que permiten advertir (recordar) aquel escenario global tensado por la permanente amenaza de un desastre nuclear. Era el tiempo bipolar de la *Guerra Fría*: el planeta estaba dividido en dos bloques antagónicos y a uno de ellos, “por seguridad”, había que adscribirse. Los gestos del poder, en este costado del mundo, hacían parte de un *script* geopolítico imposible de eludir: un juego de jerarquía y obediencia. Como sucedía en aquellas largas partidas de ajedrez viviente, cuando el señor ordenaba, a punta de bastón, “coronar al peón” o “comer la reina”.

[5]

The Refusal of Time y *El retorno de los brujos* se originan en la periferia de Occidente. Al margen del contraste feroz entre la espectacularidad de una y el laconismo visual de la otra, ambas obras comparten una misma condición remisiva: reportan a un universo mayor cuyas notas y contenidos quedan, en gran parte, excluidos de la narración, aguardando el mínimo descuido para entrar en escena. Los espectros del pasado pugnan por aparecer, reclamando su porción de existencia, y las imágenes emergen desde la promiscuidad de la memoria. Alcanzar una mediana comprensión de estas obras demanda, cuando menos, breve información de contexto que incluya aspectos socio-políticos y rasgos biográficos. Hay que saber que William

Kentridge nació y vivió en Johannesburgo cuando el Apartheid cortaba en dos Sudáfrica y que Casco nació en Asunción –donde vive todavía– cuando en el Paraguay triunfaba la tesis de “democracia sin comunismo”. Hoy, estas dos obras resultan pertinentes para revitalizar el debate sobre las prácticas coloniales y represivas que han vuelto a imponerse, *urbi et orbi*, después del 11/9 y que día a día recrudecen de variadas maneras y con distintos disfraces. Los brujos están retornando y pretenden reivindicar su heredad.

Todavía hay algo que rescatar, al parecer, de la aparentemente superada dicotomía Centro-Periferia. Las notas de lo local no son privativas de las sociedades marginales. Nada hay más local que el centro, nada más próximo a sí mismo que él, nada más real que su propio sitio. Cuando se expande lo hace desde allí, como una prolongación natural de su misma condición y, si amplía su espacio de representación, lo hace para incorporar, anexar, crecer (a riesgo de “contaminarse” con pulsiones y contenidos que le llegan desde los márgenes). El colonizado, en cambio, extiende la mirada desde la subalternidad; sabe que cada uno de sus actos está determinado por fuerzas superiores que no están dispuestas a dialogar ni consensuar. Desestabilizar ese diagrama de poder es una de las sensibles vocaciones del arte. Quien domina el tiempo domina el mundo, recordamos con Kentridge. Podemos concluir que su interés por el trayecto de la luz y las velocidades de los cuerpos en su desplaza-

miento celeste no obedece sólo a la preocupación filosófica, la curiosidad científica o la pretensión poética. Escapar a la grilla temporal impuesta por Occidente es un acto político.

[6]

Recapitemos y volvamos a Hawking para recuperar la tercera dirección del tiempo: la flecha cosmológica que apunta a la expansión y permite imaginar un momento “feliz” del universo. Aquí, lejos, muy lejos del centro, donde no se sabe de Newton ni Einstein, “el tiempo cotidiano se detiene y se rasga [...] el espacio se dilata y se abre a dimensiones y espesores otros: a lugares imposibles poblados por muertos y por dioses. Y, entonces, se rompe el curso de la economía diaria y entra a regir la ley del dispendio y la abundancia: se transgreden las normas cotidianas [...] la conciencia comunitaria se intensifica, se exaspera y se desata; se aliena y se sublima; se ofrece, efervescente, como espectáculo y como juego”.¹⁸ Así describe Ticio Escobar la fiesta sagrada *-areté guasú-* en la comunidad Guarayo de Colonia Santa Teresita, en pleno Chaco paraguayo.

Esta percepción subjetiva del tiempo, ajena a toda convención utilitaria, apunta a la desarticulación del cotidiano y a la disolución de los límites temporales en una dimensión mayor. Oportuno es citar aquí, también, la clásica conceptualización de Mircea Eliade: “El tiempo sagrado es [...] indefinidamente recuperable, indefinida-

18. Ticio Escobar, *La belleza de los otros, Arte indígena del Paraguay*, Asunción: RP Ediciones, 1993, p. 193. La inhóspita región del Chaco está habitada por varios grupos indígenas, entre ellos los Guarayo, Nivaklé y Ayoreo.



Arete guasú, carnaval de los guaraníes occidentales, conocidos como "Guarayos". Colonia Santa Teresita, Mariscal Estigarribia, Chaco paraguayo, 1993. Foto: Ticio Escobar.



Alejandro Almanza Pereda, *Spare the Rod and Spoil the Child*, 2008-2011. Instalación, dimensiones variables. College of Wooster Art Museum, Wooster, Ohio, 2011. Foto: Alejandro Almanza Pereda. Cortesía del artista.

mente repetible. Desde un cierto punto de vista, podría decirse de él que no 'transcurre', que no constituye una 'duración' irreversible. Es un tiempo ontológico por excelencia, 'parmenídeo': siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota. En cada fiesta periódica se reencuentra el mismo tiempo sagrado, el mismo que se había manifestado en la fiesta del año precedente o en la fiesta de hace un siglo: es el tiempo creado y santificado por los dioses a raíz de sus gestas, que se reactualizan precisamente por la fiesta".¹⁹

Es éste, pues, el tiempo del eterno retorno que refuta la concepción lineal del devenir y la ilusión del progreso infinito. Es el tiempo dionisiaco frente al apolíneo, un tiempo "holístico" que empieza y termina en sí mismo y se renueva, cíclicamente, al empuje de las fuerzas cósmicas. En este punto, sería inútil buscar un correlato en el campo del arte, más allá de la documentación audiovisual o fotográfica, o su recreación teatral. La fiesta se basta a sí misma y en sí misma se consume: música, danza, "instalación" y prácticas performáticas.²⁰ Los artificios del rito alimentan el tiempo religioso, tan distante del tiempo profano de las economías de producción, consumo y acumulación, frente al cual el arte contemporáneo ha sentado posición en diversas oportunidades. Basten como ejemplo dos obras de gran visibilidad en los últimos años: *Standard Time*, de Marek Formanek y *The Clock*, de Christian Marclay.²¹

19. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998.

20. Ya citamos el *areté guasú*, en territorio paraguayo. Podemos agregar *El Señor del Gran Poder*, en Bolivia, o *La tirana*, en el norte de Chile, sólo por mencionar algunos ejemplos.

[7]

Lejos del tranquilizador sentimiento de cohesión social que genera la fiesta y que responde a la dirección establecida por la flecha cosmológica del tiempo, la flecha psicológica –si bien puede incluir un sentido místico y de plenitud individual– es la que rigiere la percepción en las experiencias solitarias, extrañas e incómodas, como la angustia, la desesperación o la gratificación en la incerteza. De esto da cuenta el gesto de Joaquín Sánchez²² cuando decide arrojar se desnudo –en una cápsula de látex con forma de corazón– a las frías aguas del Lago Titicaca, donde experimenta el tiempo suspendido de la asfixia y la claustrofobia, el tiempo de la mediterraneidad sentenciada por la naturaleza y por la historia. O la insistencia de Alejandro Almanza Pereda²³ a desafiar en sus instalaciones la ley de la gravedad y las convenciones que procuran mantener bajo control la catástrofe inminente. Paraguayo uno, mexicano el otro, ambos tienen en común la afición por explorar la precariedad y la contingencia. El



Joaquín Sánchez, *Mboi piré*, 2007. Video-performance, Lago Titicaca, Bolivia. Foto: Fernando Soria

tiempo, en sus obras, se torna devenir amenazante: basta una mínima punción para que el oxígeno se acabe, basta un roce nimio para que toda la construcción se desplome.

Epílogo

“El futuro que me interesa está en los próximos cinco minutos”.

J. G. Ballard.²⁴

Adriana Almada. Escritora, crítica de arte, editora, curadora independiente. Vicepresidente de AICA Internacional y presidente de AICA Paraguay. Editora de *AICApv arte-cultura*, corresponsal de *Arte al Día Internacional* y colaboradora de *ArtCrónica* (La Habana), *Forma* y *Correo Semanal* (Asunción). Textos suyos han sido recogidos en libros, catálogos y ediciones colectivas en Paraguay y el exterior. Publicaciones: *Patios prohibidos*, 2008; *Colección privada [escritos sobre artes visuales en Paraguay]*, 2005; *Zona de silencio*, 2005; *Lugares comunes: Octavio Paz o el Otro que somos*, 2003; *Jacinto Rivero: Diez experiencias*, 2002. Fue co-curadora de la 6ª *Bienal de Curitiba*, 2011; curadora adjunta de la *Trienal de Chile*, 2009; curadora por Paraguay en *X Bienal de Cuenca*, 2009; curadora adjunta de *Otras contemporaneidades, IV Bienal de Valencia*, 2007. Fue presidente del Comité Organizador del 44º Congreso AICA (Asunción, 2011). Es miembro del Comité de Publicaciones de AICA Internacional y presidente de AICA Fellowship Fund Commission, organizadora del Premio AICA de Incentivo a Jóvenes Críticos. Es Argentina, reside en Paraguay desde 1984.

21. En actitud tan lúdica como crítica, Marek Formanek (Alemania, 1967) concibió la performance *Standard Time*, que fuera presentada por primera vez en Berlín en 2007. Ella pone en acción el mismo principio que, años después, trabajaría Christian Marclay (Estados Unidos, 1965), en su video-instalación *The Clock*. Con absoluta precisión y sorprendente virtuosismo, ambas obras ensamblan/encastrian el tiempo de la ficción con el tiempo real del espectador durante un lapso de 24 horas. En tanto Formanek instala en un parque gigantescas cifras realizadas con rudimentarias barras de madera que configuran los números a la manera de un reloj digital, y que son colocadas “en vivo”, manualmente, por un nutrido equipo de operarios que, literalmente, corren contra el tiempo para cambiar las horas, los minutos y los segundos, la obra de Marclay –aclamada en la última Bienal de Venecia (2011)– recupera fragmentos de un centenar de filmes emblemáticos de la historia del cine, en los cuales aparece, siempre, un reloj cuya hora coincide exactamente con la que percibe el espectador en el suyo. Curiosamente es esa coincidencia, en ambas obras, gran fuente de inquietud y extrañamiento. Freud identifica tal sentimiento con el término *Unheimlich*.

22. Joaquín Sánchez (Paraguay, 1975). Vive y trabaja en La Paz, Bolivia.

23. Alejandro Almanza Pereda (México, 1977). Vive y trabaja, alternadamente, en Ciudad de México y Nueva York.

24. J. G. Ballard, *Autopsia del nuevo milenio*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Diputació de Barcelona, 2008, contraportada.

Grafitis, entre la agresión y el festejo

ALBERTO G. BELLUCCI

Exordio

Mi interés por el tema de este ensayo data de fines de los años '70. En un viaje relámpago a Río de Janeiro me detuve frente a los muros de un colegio plagado de inscripciones pintadas con aerosol, signos breves e indescifrables pero de una elegancia rítmica que refería directamente a caligrafías arábigas, farsi o turcas. Durante algunos años creí que procedían de chicos de etnias del Cercano Oriente hasta que en sucesivos viajes comprobé que constituían una suerte de grafía urbana que excedía esos límites para instalarse como un sistema de comunicación entre grupos juveniles más o menos marginales, con componentes culturales de diversas procedencias según los casos. De esa época datan mis primeras fotografías de *grafitis*¹. No se trató de un amor a primera vista pero despertó una intriga con gotas de seducción que fueron creciendo con nuevos hallazgos durante los años ochenta y noventa.

A partir del nuevo siglo el *graffiti* se instaló y creció en las ciudades de nuestro país, acercando las posibilidades de experimentarlo (sufrirlo y apreciarlo) entre nosotros. Tiempo de formas nuevas en los muros y formas de tiempos nuevos para la expresión pública de los más jóvenes. Mi indagación sobre el tema creció a la par de mis registros fotográficos y los introduje en cursos y seminarios sobre arte contemporáneo que dicté en la universidad. Finalmente, en 2011 ofrecí sendas conferencias ilustradas en el Consejo Argentino de Relaciones Internacionales y en nuestra Academia Nacional de Bellas Artes, de las cuales este artículo rescata varios fragmentos centrales y abre nuevos argumentos para su consideración crítica.

Unas gotas de historia

Septiembre 2009. En una recorrida por las arquitecturas de la *high-tec* parisiense que no conocía me acerco hasta la sede de la Fundación Cartier, obra de Jean Nouvel, de mediados de los años noventa, rigurosa en sus geometrías ortogonales, dura en sus aristas de metal bruñido y sugestiva en el juego dinámico de las fachadas encristaladas que entremezclan reflejos del paisaje exterior con la transparencia de los ámbitos interiores. Avanzo por el boulevard Raspail caminando sobre salpicaduras, huellas, manos y signos pintados en la acera que se van haciendo cada vez más densos y desordenados a medida que me aproximo al edificio. Al desembocar en él veo que la pureza de líneas y planos con la que esperaba encontrarme está totalmente obliterada con *grafitis*, como si se tratara del resultado de un asalto extremista o de una violenta manifestación de protesta.

No se trataba de lo uno ni lo otro; simplemente era parte del *packaging* de “Né dans la rue” (nacido en la calle), gigantesca exposición retrospectiva del *graffiti*, que ocupó las salas de la Fundación durante cinco meses de ese 2009 y vio pasar casi un millón de visitantes.

Esa exposición no constituyó, por cierto, la “sacralización” del *street art* pero sí la que le otorgó un relieve artístico definitivo y la presentó en sociedad a escala mundial. Ya en 1970 –a escasos diez años de su nacimiento subrepticio en los zócalos y túneles de Manhattan, Bronx y Brooklyn como inscripciones (*writings*) de adolescentes marginales– Richard Goldstein dedicó al *graffiti* un artículo crítico² y desde fines de esa década algunas galerías del

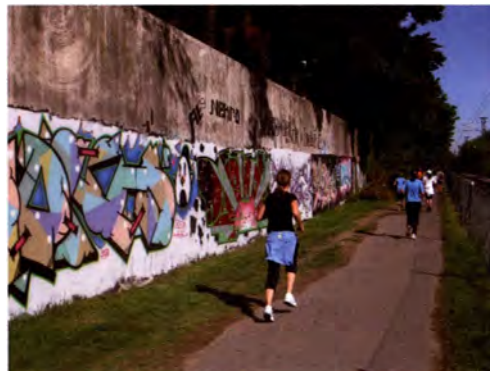
1. Utilizo los términos *graffiti* (singular) y *grafitis* (plural) de acuerdo con lo que establece la Real Academia Española para las obras que incluyen tallas o raspajes superficiales, aunque también recomienda respectivamente el uso de “grafito” y “grafitos” y adjudica la palabra “pintadas” para las intervenciones murales que son exclusivamente de pintura. Es curioso comprobar que si bien *graffiti* y *grafitis* derivan del italiano “grafitto” y “grafitti” –en nuestro caso con pérdida de la doble t que no figura en español– en Italia esos términos se reservan para las inscripciones históricas en muros, en tanto para los *graffiti* utilizan el término inglés *writing*.



'Ni Dios ni amor'. Rebeldía juvenil y maltrato urbano

Bronx y del Bajo Manhattan le abrieron sus puertas. A principios de los ochenta dos películas ("Wild Style", 1982, y "Style Wars", 1983, hoy devenidos filmes de culto) presentaron los *grafiti* en asociación directa con el *breakdance* y el *hip hop*, productos del sincretismo cultural de las pandillas juveniles caribeñas y afroamericanas surgidos en los barrios arriba mencionados. Una forma de "contracultura" urbana que, entre persecuciones y elogios, fue abriéndose paso hasta acercarse con el tiempo –e incluso identificarse y confundirse– con expresiones del "comic" y el "pop" de esos años.

En Buenos Aires el *grafitismo* se difundió a partir de los primeros noventa pero su aceptación artística y el interés de los curadores locales se hicieron notar recién a partir del nuevo siglo. En 2007, por ejemplo, Máximo Jacoby organizó una exitosa muestra en el Centro Ricardo Rojas de la UBA y un año después Valeria Bronstein presentó otra –"Ficus repens"– en el Palais de Glace, al tiempo que se concretaba una extensa intervención colectiva a cielo abierto en los



Grafitis de buen trato. Paredones del Bajo San Isidro

barrios de Colegiales y Villa Crespo. El año pasado –2011– más de 25 grafiteros intervinieron techos y paredes del ex Padelai y este año el Gobierno de la Ciudad auspició otra edición de *grafitismo* a cielo abierto y gran escala en los barrios, además de organizar visitas guiadas que convocan semanalmente a locales y turistas en itinerarios de hasta tres horas de duración.

Un arte de adolescentes

Dijimos que a principios de los años ochenta "Wild style" y "Style wars" habían mostrado la relación estrecha de los grafiteros con el *breakdance* y el *hip hop*³, al punto que resultaba imposible deslindar ambas manifestaciones.

No todos los grafiteros compartían el furor danzante ni todos los bailarines callejeros se dedicaban al arte visual, pero unos y otros participaban de esa expresión comunitaria del "crew", o sea el grupo tribal de adolescentes que desplegaban la agilidad del ojo y el cuerpo estimulados por la seducción de una actividad transgresora compartida. Para apreciar en integridad las expresiones artís-

ticas del *grafiti* resulta fundamental verlas a la luz de la sociología y la estructura psicológica que las contienen. Vinculación que resulta conceptual y operativamente obvia para cualquier estadio de la crítica del arte, pero que se hace particularmente necesaria en este caso por corresponder a una forma de expresión novedosa y rebelde, que ha irrumpido en la ciudad histórica imponiendo reglas de un juego dialectal que a los adultos no nos resulta fácil entender y mucho menos penetrar.

El *grafiti* es un arte exclusivo de adolescentes y de jóvenes: su matriz etaria no puede prolongarse en el tiempo, a riesgo de perder espontaneidad (aunque gane en oficio). Sucede algo similar con los artistas "naïves" que se obstinan en prolongar visiones infantiles desde la madurez de un oficio asumido como tal. La espontaneidad de la inocencia, aunque se escude en eslóganes adultos, se agosta con los años y esa crisálida no dura mucho en su tránsito al destino inevitable de mariposa... o de desecho.

Los grafiteros que conozco despliegan o han desplegado su actividad entre los quince y los veinticinco años. Existe una pulsión instintiva, seminal, dionisiaca, en la aptitud "coreográfica" del artista callejero ya que, a mi juicio, el mismo estímulo rítmico que pone en movimiento al cuerpo que baila acciona la "danza" del brazo que escribe/pinta: coreografía de trazos sobre el plano, caligrafía de movimientos en el espacio. En ambos casos se trata de una gestualidad análoga de formas que ondulan

2. R. Goldstein: "US#3: The roots the Underground Culture", "Village Voice", NY.

3. Esta vinculación cultural incluiría más tarde a los patinadores acrobáticos o *skaters*, una fusión que se ha dado también entre nosotros y a cuyo despliegue es posible asistir, por ejemplo, en las veredas de la avenida Sarmiento (dominio de *skaters*) y en los paredones vecinos de los pabellones de la Rural (soporte de *grafiteros*).

y levitan sobre el pavimento o que se entrelazan y estallan sobre el muro. El compresor y la patineta son, en todo caso, vehículos diferentes de un itinerario parecido: en las dos posibilidades las formas del tiempo breve, que no se detiene, pueden verse como el tiempo de las formas que le corresponden.

Es un par de actividades con derroche creativo, mucho de deporte y bastante más de riesgo, propias de adolescentes y jóvenes obligados a descargar adrenalina y demostrar a sí mismos y a sus cofrades el límite de sus capacidades y habilidades⁴. No dudo que en esta interrelación entre lo visual y lo táctil, entre la precisión del ojo y la agilidad del brazo, en el juego entre la flexibilidad del cuerpo y la rebelde ingenuidad del pensamiento anidan claves que permiten entender “desde adentro” el meollo de esta cultura juvenil urbana que se ha convertido —en nuestras ciudades y en las de todo el mundo— en una de las formas expresivas más desafiantes de nuestro tiempo.

Sobre la naturaleza artística del grafiti...

Ya no se discute el derecho de otorgar a los *graffiti* un merecido diploma artístico. El *street art* fue bautizado como “arte” desde su nacimiento y tiene méritos para ello. El problema, como sucede con todo el arte contemporáneo, radica en establecer los límites. Desde ya que en gran cantidad de *graffitis* se dan situaciones de vandalismo, agresión gratuita, inconsistencia estética o endeblez de realización que los alejan de

una consideración específicamente artística... pero *contrario sensu* ¿no sucede algo parecido con tantas expresiones de violencia inútil, mensajes panfletarios, búsqueda morbosa o exaltación de inmundicias del “arte mayor” que resultan elogiadas y son insistentemente premiadas por los “crew” de críticos, galeristas y coleccionistas de esas mismas ciudades “grafitadas” que los interpelan?

Por cierto, la frontera entre los artistas “profesionales” y los grafiteros es débil y escurridiza, tanto como lo son los deslindes entre el arte y la artesanía, la pintura y la fotografía, la música popular y la erudita, la comunicación estética y el mero manifiesto, las derechas y las izquierdas y así siguiendo. Conceptualizaciones heredadas que —en nuestra actual cultura líquida, o más bien oleosa— al mismo tiempo que separan sirven para unir, fundir y confundir, y que acaban por otorgar “identidad filiatoria” (flamante término de nuestro emergente Código Civil) al omnipresente género *crossover* o *fusión*. En definitiva, formas del tiempo artístico —e ideológico— que nos toca transitar, tratar de comprender y saber apreciar.

En este sentido un elemento interesante de índole psicológica, que data de la época pionera del género, consiste en el juego contradictorio de los artistas del *graffiti* por preservar su anonimato frente a las persecuciones y sanciones que les correspondían, limitación opuesta a la necesidad de dejar

testimonio de su autoría frente a los compinches del “crew” propio y los de los competidores. La solución estuvo en la adopción de un seudónimo breve seguido del número de su vivienda como fueron, por ejemplo, Taki 183, Tree 127, Cay 161, o Lee 63, códigos herméticos que hoy se han convertido en entradas de ensayos y biografías sobre el tema.

Estas “firmas” encriptadas se convirtieron en “tags” (etiquetas) identificatorios, cuya frecuencia y variedad daba la medida de la imaginación, la fertilidad y la fama consiguiente del autor. En el breve curso de un lustro (1975-80), por ejemplo, un ignoto In completó 10.000 pintadas firmadas antes de retirarse del oficio. Como toda historia fundacional que se precie, los “tags” poseen su saga: se cuenta que fue un tal Combread quien, en la Filadelfia de fines de los sesenta, pintó el primer “tag” simplemente para llamar la atención de una chica que le gustaba. Esta leyenda puede complementar aquella otra que nos relata Plinio sobre la muchacha romana que, enamorada de su novio que se iba a la guerra “umbram in pariete liniis circumscrisit”, o sea que marcó con un carbón la silueta de su amado en el muro. Lejano *graffiti*, sin duda efímero, que nos habla del sentido íntimo, las razones y el abolengo de tantos remotos morfemas juveniles impresos en cortezas de árboles y muros urbanos hasta nuestros días.

Los “tags” fueron creciendo en tamaño y en complejidad hasta llegar a ser tema casi

4. La componente del riesgo está potenciada en la actividad de los grafiteros paulistas. En San Pablo, ciudad-continente que parece no tener fin, donde la energía llena el aire y los opuestos conviven unos junto a otros en continuo desafío, es lógico que los *pixadores*, como se llaman allí, antepongan el riesgo de los escalamientos y las colgaderas al cuidado de la expresión artística. Les importa más la hazaña de asaltar los balcones o descolgarse desde el techo y la comunicación —generalmente hermética— de sus textos que el resultado estético que se imprime en el edificio. Pero en la continuidad de estos desafíos las *pixações* paulistas han instalado una caligrafía propia que los identifica, hecha de líneas verticales y quiebres que tienen una curiosa semejanza con la grafía de las runas suecas.



Trazos gestuales, susurros en el muro

exclusivo de los grafiteros, repetidos una y otra vez con distintos tipos de técnicas y estilos, cada vez más sofisticados. La reiteración del “tag” personal se convirtió en un signo referencial de identidad, además de constituirse en soporte temático de la indagación estética de sus autores, doble función que –salvando las distancias cronológicas y artísticas– los aproxima al sentido experimental y autorreferencial de los autorretratos secuenciales de maestros como Durero, Rembrandt, Goya o Bonnard.

Al correr de los años la caligrafía inicial más o menos elemental y fácilmente legible de los “tags” fue barroquizándose, entremezclando cada vez más letras y colores hasta volverse un todo ininteligible.

Los primeros “tags” eran signos sintéticos, más o menos elegantes, que evidenciaban el gesto rápido que los había dibujado sobre el muro; en ese sentido hemos hablado más arriba de trazo coreográfico. En los mejores casos –muy pocos en realidad– se trataba de diseños con predominio de líneas alargadas y curvas que se interpenetraban, un poco a la manera de las *basmalas* coránicas, reteniendo algo de la rapidez del estilo *nasj* y de la elegancia del *diwani*⁵, en los tres casos procedentes de otras tantas culturas del Cercano Oriente que hicieron de la caligrafía una disciplina de alta expresión estética. No digo que los jóvenes grafiteros fueran conscientes de estas raíces culturales, que quizás ni siquiera tenían, pero sí que se revivió una imprevista analogía gestual entre el pincel

del viejo calígrafo y los marcadores o el aerosol de los nuevos “writers” murales.

La generalidad de los *grafitis* subsiguientes viró comprensiblemente hacia el mundo del “comic” y la publicidad de consumo que desde Estados Unidos se irradiaba a las grandes urbes. A partir de 1972 los “tags” se pintaron dentro de las “nubes” de la historieta (estilo *balloon*), y cada letra se infló como un globo independiente, con su silueta encerrada en el perímetro negro (*outline o cloisoné*), alineada en un desfile de burbujas (*bubble letters*).

Después –como sucedió con las figuras del *trecento* toscano heredadas de Bizancio– las letras planas empezaron a tomar volumen, aparecieron las veladuras, recibieron sombras y, finalmente, se adornaron con los brillos y estrellitas de las marquesinas titilantes de Broadway. Enseguida llegaron los “chorreados”, los fondos de varios colores y la incorporación de coronitas y figuras diversas.

Desde mediados de los años noventa los *grafiti* –y los “tags” en especial– recibieron influencias de los dibujos animados japoneses, con su cuota de sonriente perversión. A esa altura terminal del siglo las fábricas de pintura de Estados Unidos, Japón y algunos países de Europa proveían aerosoles de boca ancha, ideales para pintar franjas gruesas, pomos de dorados y plateados, complementos para salpicar y hacer efectos de tornasol y una batería de recursos muy diferente de la austeridad (y economía) de las épocas pioneras. Lo que

5. Las *basmalas* son fórmulas rituales caligráficas que abren los capítulos (azoras) del Corán, el *nasj* es el estilo árabe “de imprenta”, muy legible, el *diwani* es el tipo de caligrafía elegante turca de la época de Solimán el Magnífico, a mediados del s.XVI.

GRAFITIS, ENTRE LA AGRESIÓN Y EL FESTEJO



NAIROBI, un tag de estilo nube



POLEN, el tag convencional bubble-cloisoné



SAME, con filetes y coronita



BATER, incorporación de brillos y veladuras



GOMEZ, un tag local



Tag ilegible, estilo flechero



WANDA, fiebre de arabescos

se combatía por un lado se alimentaba por otro; no es necesario ir muy lejos para entender la razón de esta aparente contradicción. “Es la economía, estúpido!” explicaba entonces el presidente Clinton.

A partir del 2000 se popularizó el estilo “flechero”, con uso y abuso de líneas



ACTION desintegración del tag



Juego de agitaciones entre figura y fondo

quebradas en forma de ramazones; al mismo tiempo se intrincaban los diseños curvos de arabescos. Ambas tendencias convirtieron los “tags” en enredados jeroglíficos cromáticos y formales, decididamente artísticos y visualmente seductores pero absolutamente ininteligibles.

Es interesante comprobar cómo a medida que el proceso de complicación formal y cromática desfiguraba los “tags”, las persecuciones contra los artistas callejeros amainaban y se generalizaba el uso de las redes sociales de internet. La consecuencia es que empezaron a aparecer –al principio pequeños y en el margen– los seudónimos de los autores que el “tag” no permitía descifrar. Un poco más tarde los acompañaron los blogs del grupo, las páginas web y los correos electrónicos de cada uno. El mundo del anonimato cedía a las presiones de la publicidad personal⁶, proceso global que puede verse claramente también entre nosotros.

Al mismo tiempo la relación de los grafiteros con los artistas del “pop” y sus herederos se había hecho estrecha, a



Explosión de formas y colores 'por amor a los pibes', 2008

menudo inextricable. La temprana actividad callejera de artistas consagrados como Basquiat o Keith Häring –ambos desaparecidos entre 1988 y 1990– ya no era una excepción. Los años noventa trajeron consigo el cada vez más frecuente pasaje del aficionado veinteañero “de calle” al artista adulto “de galería” e incluso “de museo”. El tiempo pasaba para todos y las energías del “throwup”, como las que demanda cualquier deporte de riesgo –¡y vaya que éste lo era!–, obligaban a sus protagonistas crecidos a buscar nuevas alternativas. Los grafiteros que tomaban su quehacer como mera travesura juvenil abandonaron la tarea pero muchos otros adoptaron alternativas vinculadas al arte, la publicidad, el diseño gráfico o la docencia. Sería interesante saber hoy qué porcentaje de los “street artists” de entonces ha entrado al siglo XXI de la mano de alguna forma de arte. Buena tarea para sociólogos y encuestadores, sin duda.

Es cierto que la paulatina institucionalización del *graffiti* lo ha ido despojando de su aura



El graffiti cobra relieve, 2011

rebelde al par que le ha exigido creciente calidad en su concepción y realización artística, aproximándolo, quiera que no, a las expresiones más habituales del muralismo al aire libre, tanto afuera como aquí mismo en Buenos Aires, como el original proyecto comunitario que desde hace años encara Marino Santamaría en la calle Lanín o el mural que a fines de los ochenta pintó el catalán Joseph Niebla sobre las medianeras de la plazoleta de Arroyo (hoy reemplazado por un *trompe l'oeil* convencional). Por supuesto, ninguno de estos ejemplos puede considerarse como *graffitis* a pesar de compartir con éstos el soporte murario, algunas coincidencias conceptuales y varias semejanzas icónicas. El camino inverso, que lleva del *graffiti* al arte “institucional” registra, por su parte, la actividad de ex grafiteros locales como Jazz –hoy escenógrafo y pintor–, PumPum –diseñadora gráfica–, el trío de docentes de Bellas Artes autodenominado “Triángulo Dorado” y otros muchos.

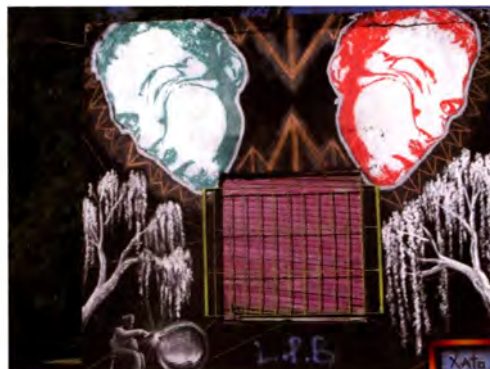
Gritos y susurros sobre el muro

Es indudable que los *graffiti* tuvieron su época de justificables persecuciones y

6. Una excepción notable es la enigmática figura de Banksy, grafitero inglés activo desde los años noventa, que a través de la técnica del stencil o estarcido –pintura mural sobre plantillas recortadas– sigue dejando testimonios de alto contenido ideológico y estético (y también de su potencial económico, según se ha visto por los u\$s 245.000 en que se remató recientemente una de sus obras en Christie's). Renuente al facebook y al twitter, Banksy se ha obstinado en permanecer esquivo a los medios y a ocultar datos ciertos de su identidad, su biografía y su imagen.

también es cierto que la actividad de los grafiteros conlleva agresiones y vandalismo. Muy lejos de mí intentar justificaciones en ese sentido. Las inscripciones en medios de transporte y baños públicos, tanto como las pintadas sobre muros que no las merecen, corresponden a un estado “fetal” del *graffiti*. Su dudoso mérito radica en todo caso en el éxito de la travesura (y a veces también en la imaginación grosera) pero su legítimo destino es el aborto, o sea su eliminación (generalmente traumática y costosa, como me consta en mi experiencia como Director del Museo Nacional de Arte Decorativo...). El maltrato que soportan monumentos y edificios no puede disculparse, como no pueden disculparse las agresiones de los piquetes, los saqueos subrepticios y las demoliciones inconsultas. La intervención de los *graffiti* supone siempre un grito de líneas y colores, y es evidente que en las ciudades agredidas de hoy tenemos más necesidad de áreas de silencio que de ruidosos paramentos.

Pero también es cierto que en toda ciudad existen, además de adolescentes inquietos, fragmentos descuidados, pantallas descostreadas, medianeras sobre el ferrocarril, áreas vacantes, “muros de Berlín” que tapan o destapan realidades, lugares de abandono que resultan soportes válidos para la intervención de los grafiteros y adiciones bienvenidas para alegrar la escena urbana. Pienso en los *graffitis* porteños de ciertas esquinas de Colegiales y la Boca, en sectores bajo la autopista central, en el paredón de Castillo al 1400 o el corredor



Mezcla de técnicas, puerto de San Isidro



'Always have fun', idem

paralelo de Holmberg y Donado, y tantos otros que se han formado y transformado en planos de energía visual, legítimos espacios de celebración, plataformas de libre expresión para la tribu juvenil y –por qué no?– de adiestramiento para diseñadores y artistas visuales de un futuro que ya está instalado en nuestro presente.

Reconozco que la franja estética que más me atrae de los *graffiti* es la que corresponde a la etapa intermedia de su desarrollo; una fase todavía fresca que los muestra como productos de energía juvenil en disculpable adhesión a fórmulas foráneas de digestión incompleta y a técnicas que aun no domi-



'Graffiti my family', celebración colectiva



'Vivir' el graffiti. Los puntos de luz colaboran en el festejo

nan perfectamente, y en la que los grafiteros se dedican a la reiteración obsesiva de sus “tags” personales en series de variaciones diversas. Una etapa que se mantiene fiel a sí misma, aunque sus protagonistas vayan reemplazándose en la continuidad de un “estilo” algo imberbe, que pinta una mezcla de gritos y susurros sobre el muro, pero sin agredirlo ni insultar al espectador. Desde hace varios años, aprovechando mis excursiones matinales en bicicleta por los senderos de la costa del río, bordeando el ferrocarril del Bajo, he ido tomando fotografías para documentar y poder comprender mejor ciertos elementos del

fenómeno⁷. Acepto que mi territorio de pruebas es acotado e imagino que los grafiteros de la zona deben ser bastante homogéneos en términos de extracción social y afinidad cultural, cercana a la estética del "comic" y a un "punk" más o menos desleído. Casi todos los que entrevisté cursaban tramos finales del secundario, con mayor o menor fortuna y sus seudónimos –de cuatro o cinco letras a lo sumo– suenan decididamente anglófonos, como Crazy, Same, Bater, Nekus, Teck o Dask; apenas un "Gómez", una "Wanda" y un "Ruffa" introducen eufonías locales.

Obtuve algunas informaciones de interés –no demasiadas– sobre sus ideas y el objetivo de sus trabajos, pero quizás resulte más interesante terminar esta nota transcribiendo algunas pocas inscripciones insertas en esos *grafitis*, que vocean con ingenua espontaneidad los ideales difusos de estos aspirantes a una vida de utopía y de sinergia grupal. Las sentencias guardan una lejana filiación generacional con las rebeldías tempranas de Shelley y Keats, y aunque distan mucho de su estro poético exhiben parecido desparpajo y algunas gotas de humor. En un caso acusan una

explosión neorromántica –"*Grafiti life: ni intentes ni pretendas, vivílo*"–, en otro una afirmación quijotesca –"*Soy sólo un sueño peleando contra la verdad*"–, más allá dos reflexiones indiscutiblemente objetivas –"*Poco material, mucha creatividad*", "*Con el tiempo sólo quedan los mejores*"– y como colofón, el anticipo de una decisión inevitable: "*algún día volveré para borrarlo*"... aunque han pasado ya más de cinco años y la cita sigue en pie. Será cuestión de seguir observando cómo estas obras y sus autores jugarán con el tiempo y cómo el tiempo los irá transformando.

Alberto Guillermo Bellucci. Arquitecto, UBA. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Director del Museo Nacional de Arte Decorativo, ex director de los Museos Nacionales de Bellas Artes y Arte Oriental. Profesor de Apreciación Artística, Universidad de San Andrés. Ex profesor de Diseño e Historia, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de UBA. Autor de "Historia de la Arquitectura de Occidente", "Viajes dibujados", "Dibujando Argentina", "Mi vida con la música" y ensayos y colaboraciones en libros y artículos sobre temas de arquitectura, arte, historia y música. Jurado y conferenciante en universidades y centros académicos del país y en la School of Urban Design de Harvard, en Dade Art Center de Miami, en Evanston University, Illinois, en universidades de Santiago de Chile, París y Vancouver, en museos y centros de Praga, Berlín, Brasilia, etc. Premio Konex de Platino en Ética, Teoría e Historia del Arte en 2006.

7. Las fotografías que acompañan este texto son parte de mi documentación matinal costera entre Olivos y San Fernando, obtenidas a lo largo de los últimos cuatro años..

La materialidad del tiempo

RICARDO BLANCO

Para la disciplina del diseño de objetos, cuando en alguna definición aparece el término Forma, se refiere o por lo menos así lo entendemos los diseñadores, a la configuración de algo, a la morfología lograda para el cumplimiento de la función que se plantea.

Sabemos que el concepto de tiempo, es un concepto muy sugerente, posible de interpretar de diversas maneras, ya sea filosófica, metafórica, científica, poética, etc.

También podrá ser una caracterización ambiental, por aquello de: el “tiempo lluvioso” y eso sería vincularse al clima, o entenderlo como “tiempo de descanso”, “tiempo de nacer” y “tiempo de morir” y esto sería referido a nuestra vida social, y así sucesivamente.

Por eso, en diseño el tiempo tiende a definirse como un objeto cuando juntamos los dos términos en esa definición: “La forma del tiempo”, los diseñadores nos preguntamos ¿cuál es la forma que toma o representa el tiempo? Tenemos por un lado una determinación: Forma, y por otro, el concepto: Tiempo. Si lo miramos desde el diseño, es posible interpretar a la forma resultante como algo material que nos indica una relación funcional con el *concepto tiempo*, ése es el gran desafío del diseño. Sabemos que esta disciplina utilizó, desde siempre, el paradigma de “la forma sigue la función”, de allí que se debe definir la función a cumplir en el concepto tiempo.

Podemos imaginar que ese concepto se produce en una forma que pone en evidencia algo que sucede y vuelve a suceder. La continuidad era el tema. Y esa materialidad posible y casi obvia es un objeto que informa sobre las dos acciones del tiempo, su desarrollo y su medición.

Hoy el objeto ineludible en la caracterización del tiempo es *el reloj*, una prueba es el hecho que hoy el ícono que representa la espera (una de las dimensiones del tiempo) en la computadora es un reloj de arena o un ícono que gira según las agujas del reloj.

El reloj es un instrumento, por lo tanto tiene finalidad, uso, pero tiene una gran cantidad de configuraciones y estas formas fueron variando según la manera de *medir* el tiempo.

Una primera percepción del tiempo tuvo que ver con los astros pues éstos como el sol, volvían permanentemente a estar en su lugar. Entonces se quiso saber cuánto tardaban en estar nuevamente donde se los había visto.

En la historia hay hechos y objetos que han tratado de referirnos al tiempo, uno estático y otro móvil. Del primero, el *reloj de sol*, tiene la característica de estar fijo, ya que el sol es el que se mueve.

Se estima que fueron los caldeos quienes basados en principios astronómicos según el curso de los astros desarrollaron el principio de medición del tiempo. En la antigüedad hay dos autores que hablan del reloj de sol, son Plinio y Vitruvio. Según el primero, el origen del reloj data del año cinco mil cuatrocientos A.C. Vitruvio dice que el inventor fue un egipcio de la dinastía de Ptolomeo, un tal Anaximenes. Desde Grecia se trasladó a Sicilia y de allí a Roma.

Estos relojes debían estar en un lugar obviamente abierto, y podían ser horizontales o verticales, eran tallados en piedra o marcados en paredes o piso y en general tenían leyendas. Pero el reloj de sol tenía algunos inconvenientes (desde la mirada del diseño): debía

estar en un lugar fijo, que sólo era útil cuando el astro estaba presente, o sea que cumplía un servicio según el clima y no lo retenía como información. Tal vez por ello se buscó realizar un artefacto móvil. De allí que la otra versión de la antigüedad es *el reloj de arena*, el que obviamente debía ser atendido permanentemente y mostraba de manera directa que el paso de la arena era en realidad el paso del tiempo, pero (como tema de diseño) no retenía el tiempo acumulado, no se sabía cuánto tiempo había pasado. Cada lapso de tiempo empezaba y terminaba.

Recién con la maquinaria de engranajes apareció un reloj que funcionaba midiendo el tiempo acumulado y no importaba ya la calidad del día; uno podía pensar para atrás, lo que había pasado, pues las horas se veían o para adelante, lo que podía pasar y puso en evidencia lo reiterativo del tiempo. Así, vemos que la interfase, o sea lo que relaciona el interior de un artefacto con el usuario de un objeto, en este caso la esfera o cuadrante, tiene que ser un círculo o disco pues no tenía principio ni final.

Entre los relojes considerados ya como objetos útiles, los hubo de pared, de piso, de pulsera, de bolsillo, colgantes, fijos, de calle, etc. Lo que dio una variedad tipológica muy grande. Pero hasta que llegó el digital, el círculo con agujas fue la tipicidad formal del reloj.

El diseño se ocupó de los relojes desde el comienzo de los "tiempos" pero desde pers-

pectivas diferentes: primero como objeto único, luego como máquina, posteriormente como elemento de lujo, y finalmente llegó a ser un producto de uso masivo (aunque las versiones de lujo continúan).

Se supuso que los relojes digitales iban a remplazar al reloj analógico de agujas, sin embargo, el código de las agujas está permanentemente en el imaginario social. También, sabemos que los jóvenes usuarios informáticos rara vez han visto un reloj de arena; sin embargo aceptan ese icono, lo que explicaría esa obsesión por cómo va pasando el tiempo y cómo el tiempo genera imágenes de sí mismo.

Se podría hacer una historia del diseño del reloj, su evolución morfológica, pero sólo vamos a referirnos a los hechos que se han generado en el mundo del diseño contemporáneo. Lo podemos hacer desde una perspectiva más particular que un registro histórico, dejando el delirio gráfico y formal de los cuadrantes desatado por el pop luego de los '70.

El tiempo es un concepto que puede considerarse abstracto, en tanto no tiene materialidad tangible, y el diseño en su esencia se ocupa de generar objetos desde los conceptos, haciéndolos realidad en lo material, y también el diseño opera con la conciencia colectiva de la sociedad.

Cuando alguien ve un picaporte, sabe que es para abrir una puerta, y sabe que la puerta sirve para dividir ese espacio.

Cuando se realiza desde el diseño un cuenco, el observador o el usuario sabe que es para poner algún líquido, la forma bombée pone en evidencia el sentido de contenedor, y una botella no sólo debe contener sino que debe poder verter ese líquido, de ahí que aparezca el pico... y así sucesivamente.

Pero el tiempo... ¿Cómo configurarlo? Lo que sí se sabe es que el tiempo pasa, que un momento está después que el otro y que el comienzo del día es una hora y el final del día es porque han transcurrido esas horas; de allí que la forma (en el cuadrante) secuencial y continua, no se acaba nunca, cuando una termina, comienza otra. Entonces ¿qué mejor forma que la circular para representar al tiempo? y poner en evidencia ese movimiento con las agujas.

Los cuadrantes y las agujas fueron motivo permanente de experimentación visual: primero fueron las diferentes configuraciones de las cajas (circular, cuadrada, hexagonal); también los elementos gráficos, las horas, los números romanos, los arábigos, puntos o barras; luego el fondo del cuadrante soportó organizaciones visuales relacionadas al círculo, o al perfil correspondiente, hasta aparecieron verdaderas creaciones de autores conocidos desarrolladas especialmente para eso.

La relación del tiempo con los astros tuvo su forma de representación a través de las sombras proyectadas en *el reloj de sol*. Pero en el diseño contemporáneo, se lo encaró como

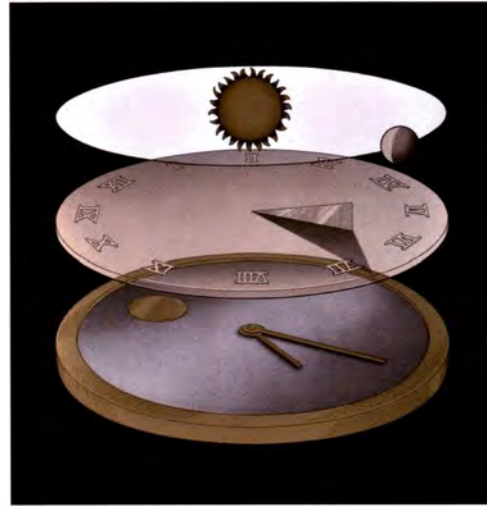


Reloj pulsera *Movado Museum*, George Horwitt-Movado

una traducción de un concepto (el movimiento astral) a una forma o sistema formal. Pero sin dejar de lado las funciones a emplear, ni la búsqueda de la belleza de la pieza.

En base a todo esto hay que considerar una de las propuestas del diseño contemporáneo más significativo en el campo internacional, el diseño del reloj denominado “Movado Museum”.

El origen está en una firma de relojería suiza que se inició a finales del 1800 y que en 1905 pasó a llamarse “Movado” que en esperanto quiere decir “siempre en movimiento”. Esta empresa ha sido permanentemente innovadora en términos de diseño, aunque ciertas operaciones marquetineras que se hicieron con los relojes de la marca han sido usar el cuadrante como un lienzo por donde han pasado artistas como Andy Warhol, Arman, Rosequist y hasta Max Bill.



Concepto del reloj *Movado Museum* de George Horwitt

Pero el Movado Museum posee un verdadero cuadrante interpretado con el criterio del diseño industrial ya que transforma un concepto en una forma esencial.

El creador del “Movado Museum” fue el norteamericano George Horwitt, escritor, fotógrafo, inventor, profesor, agricultor, autoridad en hongos, humanista, dibujante de libros, avisos, artes gráficas, objetos e interiores. Y como diseñador dijo que siempre diseñaba para satisfacer una necesidad. Alrededor de los años '20 planteó que un reloj debía tener una cifra para las horas y una cifra para los minutos, patentó el reloj “digital” cuando no había tecnología digital.

En los años '30 propuso un reloj que marcaba la hora con una esfera moviéndose como un sol, pero en esa época fue imposible realizarlo en forma mecánica lo que impulsó a la simplificación de la esfera

del Movado Museum con una metáfora gráfica de esa idea, al referenciar al cenit con un disco dorado ubicado en el lugar de las 12 hs. Este diseño es de 1947.

Su tercer patente fue en 1958 y realizó tres prototipos, la firma Movado compró el diseño en 1960 y registró el término “Movado Museum”.

El Movado Museum siguió en el mercado y en 2010 se utilizaron materiales de alta tecnología, pero la imagen del sol en el cenit no han podido o querido cambiarla.

El reloj de Horwitt fue aceptado en diciembre de 1960 en la colección de MOMA con una valoración del diseño de la esfera que según la crítica del MOMA es una de las más puras que jamás podrán hacerse. Para los curadores de museos de diseño lo que posiciona a un objeto de uso para que tenga “clase de museo” son dos criterios, basados uno en el *significado histórico* y otro en la *calidad estética*.

“Los objetos considerados *históricamente significativos* son los que han contribuido a formar los conceptos de estilo de una época.”

“La *calidad estética* trata de cuestiones de originalidad, la concepción del estilo y la ejecución de la belleza.”

Horwitt, estableció la relación entre el punto (cenit, las 12) y las distintas posiciones de las agujas, creando figuras geométricas que resultan fascinantes para

el observador y generan un gran placer estético cuando se “mira” la hora.

George Horwitt fue el primer artista que exploró el concepto del tiempo desde el diseño. Su cuadrante o “esfera” metaforizó formalmente la esfera celeste al ubicar en la parte superior el cenit con un punto dorado como si fuera el sol, el cuadrante no tenía números, ni marcas. Ese sol era suficiente, luego se realizó en metal cromado, pero siempre con el cuadrante negro.

El Movado Museum, tuvo algunas alteraciones en la caja, no obstante el concepto del cuadrante que es lo que lo define, se mantuvo y se mantiene.

Una mirada diferente desde el diseño de relojes fue la realizada por Gino Valle (1923) arquitecto italiano que estudió en Venecia y en Harvard en la Escuela de Diseño. Trabajó en Udine y diseñó el reloj “Cifra 3” para la empresa Solari. Este reloj de escritorio que tuvo un éxito internacional, reiteraba el criterio técnico que Solari desarrolló con los relojes de estaciones y propuso una concepción de reloj “digital”, pues la hora estaba marcada en números o cifras, pero era de *funcionamiento mecánico*. Si bien este sistema ya existía en el siglo XIX, Valle otorga una fuerte contemporaneidad al ubicarlo en un cilindro horizontal. Creando un artefacto que competía como participante del espacio contemporáneo, con las radios y TV de Mario Bellini o Marco Zanuzo de ese entonces que eran los “gadgets” modernos.



Reloj de mesa *Cifra 3 Synchron*, Gino Valle – Solari Udine.

Otro ícono del diseño de relojes es el “Cronotime” un diseño de Pio Manzú que realizó en 1966 para un regalo empresarial de la FIAT y producido por la Ritz Italora.

Manzú, diseñador egresado de la escuela de ULM estaba ligado al movimiento de la Buena Forma en donde la geometría era una herramienta básica del proyecto. Aquí el simple hecho de cambiar de posición al cuadrante y cambiar el total de la forma, se realiza de una manera muy simple y con una imagen permanentemente interesante. Pio Manzú falleció muy joven habiendo trabajado con Achille Castiglioni en la lámpara “Eclipse”.

En 1988, Alessi –empresa italiana que fabrica objetos de diseño–, produce un reloj de Joe Colombo otro de los grandes diseñadores italianos que falleció muy joven, que lo había diseñado en 1970. Este reloj alarma de mesa se llama Optic y tiene una forma de posicionarse en ángulo que le otorga una muy buena imagen, lo mismo que las agujas y el cuadrante contenido en una caja protectora muy elaborada.



Reloj de escritorio *Cronotime*, Pio Manzú – Alessi.

Richard Sapper, el diseñador alemán, colaborador de Marco Zanuzo, autor de piezas antológicas del diseño, realizó en 1960 para la Lorenz un reloj de mesa denominado “Static”, que posee una forma inquietante en su equilibrio, tal vez significando lo inestable del tiempo, no el climático sino el vivencial, los números de tipografía de fantasía, un tanto clásico, acentúa esa sensación de temporalidad.

En cambio el realizado por Sapper para Artemide –empresa italiana de iluminación y objetos de diseño– en 1971 llamado “Tántalo”, es una estructura formal de geometría rigurosa para lograr por corte al volumen, un cuadrante circular perfecto, que se acentúa con el rigor gráfico de los números y la marca horaria realizada con una línea muy fina, lo que le otorga al reloj una apariencia de torre con una dimensión adecuada para incorporar a un escritorio.



Reloj de pared *Cuckoo Clock*, Robert Venturi – Alessi.

La firma Alessi, en 1986 desarrolló relojes en base a darle valor por la firma de sus autores; para ello invitó a los arquitectos norteamericanos Michel Graves y Robert Venturi enrolados en el posmodernismo con estética propia.

Este último desarrolló el diseño de un reloj cucú con la ironía gráfica que lo caracteriza en sus obras. Recordemos que Venturi fue quien expresó frente al “Less is more” de Mies (menos es más), una réplica como juego de palabras: “Less is bore” (menos es aburrido).

El “Reloj Cucú” de Venturi, parodia los relojes de pared de la cultura suiza, realizados a mano, pero con impronta pop. Sus números, sus colores, le otorgan una imagen entre infantil, hogareña y por qué no, una crítica sardónica sobre el arquetipo del reloj Cucú.



Reloj pulsera y de bolsillo *Momento*, Aldo Rossi – Alessi.

Michel Graves en cambio, se replanteó un reloj de mesa o escritorio, con una reminiscencia arquitectónica, las columnas de la base, y el cuerpo es el “piano nóbile”, que contiene la máquina del reloj en sí, lo que le otorga una fuerte e importante imagen.

Dos planteos diferenciados en orientación, desarrollados por dos exponentes de una misma corriente creativa, aunque no similar en las respuestas, le establece al diseño una dimensión como campo creativo que permite diferentes soluciones a un mismo concepto. Aquí, sutilmente, el tiempo de hogar y el tiempo de labor encontraron su forma de expresarse.

El reloj como objeto se adecuó, a los tiempos que corrían, como instrumento de uso y como elemento técnico y/o de pertenencia. Cuando fue un elemento de

elegancia, se lució en el chaleco del hombre y en la muñeca como una joya, fue de índole mecánico, luego digital, hoy los hay luminosos de led.

Otro caso interesante es la línea que oportunamente desarrolló la firma Alessi, en donde se les pidió a una serie de diseñadores y arquitectos que diseñaran relojes de pulsera. Allí cada uno sintetizó sus conceptos formales en esa pequeña circunferencia que es el cuadrante del reloj y en las características de la caja. Esta operación fue ampliamente reproducida por otras empresas pero con matices, como la Swat también imaginada por el director de arte Alejandro Mendini que había realizado lo de Alessi. Los relojes Alessi, parten de una lectura personal y casi siempre poética que los autores han tenido respecto del tiempo.

Aldo Rossi el arquitecto de “la tendenza” realizó su diseño en 1987 y llamó a su modelo: *Momento*. Rossi habla del “*Momento*” como concepto del tiempo. “*Siempre es un momento en el que comenzamos o terminamos algo, los relojes no pueden ser frágiles pues señalan algo capaz de una violencia inaudita, al tiempo.*”¹

Aldo Rossi se planteó un cierto minimalismo formal pero ampliando la función al poder cambiar el uso del reloj, que podría ser de pulsera o de bolsillo o de mujer como colgante.

El modelo de Richard Sapper diseñado en 1988 se llamó URI-URI y fue propuesto

1. Frase de Aldo Rossi en Catálogo Alessi



Reloj pulsera *Tekton*, Matteo Thun – Alessi.

con diversas terminaciones: acero pulido, acero cromo, negro, titanio.

Sapper se plantea el tema desde su propia manera de diseñar. Totalmente lógico y funcional, define a su modelo como un eslabón de la larga cadena de realizaciones muy antiguas, como que el reloj es la máquina compleja más antigua que conocemos; pero también lo define como joya y como tarjeta de presentación de quien lo lleva puesto.

Desde su mirada atenta al desarrollo técnico dice que con el chip, que evita todo el mecanismo, el reloj tradicional, “en rigor a la lógica”, pasa a ser neutro, pero reconoce que no toda la sociedad piensa desde la misma lógica y aunque vivimos en una era de cambios de “obsolescencia planificada”, le gustó diseñar una máquina-instrumento, a la vez joya y tarjeta de visita.

Matteo Thun en 1989 llamó a su propuesta “Tekton”. Está realizado en acero, pero con las terminaciones y la estructura de la caja en la cual se desarrolló su idea como recuadro del cuadrante, el objeto tomó una posición más de joya para la vestimenta; es un modelo para “ocasiones especiales”, no se reconoce como un reloj de diario.

Max Huber y Achille Castiglioni de 1989 diseñaron el llamado “Record” de pulsera para hombre y mujer, la conjunción de un diseñador y un gráfico permitió lograr un cuadrante casi clásico pero muy elegante al utilizar la tipografía Bodoni. Con su humor característico Achille Castiglioni propone que su reloj sea para leer la hora en diferentes momentos y los enumera y expone una serie de especificaciones funcionales lógicas que debe tener un buen reloj:

Cuando se anda en bici.
 Cuando se está en la ducha.
 Cuando se está sin anteojos.
 Cuando se está bajo la lluvia.
 Cuando se está en peligro.
 Cuando se está en compañía.
 Cuando se está distraído.

Mario Botta en 1989 propuso su modelo de “Eye”, de hombre, de mujer y de mesa. Plantea su propuesta como un objeto con su estética y su espacio propio. Se puede ver la hora o el día en forma independiente. Es un objeto preciso, siempre bello y sensual: por ello se denomina Ojo.



Reloj de bolsillo y escritorio *Eye*, Mario Botta – Alessi.

En el año 1988 Alessi puso en su catálogo una serie de relojes muy particulares realizados en diferentes oportunidades por algún diseñador famoso.

Un año después, se producen los relojes “Dear Vera” 1 y 2 diseñados por el japonés Shijeru Uchida como una pequeña arquitectura que nació como un accesorio del hotel Il Palazzo Fukuoka realizado junto al arquitecto italiano Aldo Rossi y el nombre de Vera en homenaje a su esposa.

Por último, el reloj de pared “Walter Wayle II” de Philipe Starck con “agujas” en forma de alas que indicaba la hora con sus puntas. Tal vez tomó como referencia ese concepto del tiempo, que dice que el mismo “se va volando”.

En nuestro país se pueden registrar dos eventos que tomaron el reloj como tema de diseño. En 1980 en la galería “Estudio Giesse”, cuando el diseño se ubicó en las galerías de arte y no en la industria, se

realizó una exposición a la que se invitó a artistas, diseñadores, industriales y también gráficos a abordar el tema de diseñar relojes.

Los primeros hicieron sólo una versión y fueron casi esculturas, los gráficos realizaron piezas de dos dimensiones, superando el mero cuadrante como concepto y los diseñadores realizaron varios productos cada uno, pero el hecho de presentarlos en una galería de arte, les otorgó una caracterización diferente. Obviamente, el contexto fue lo más influyente en el desarrollo de las propuestas; de la misma manera que (salvando las distancias) la Fontana de Duchamp se vio como obra de arte pues estaba expuesta en una galería, estos relojes tomaron características más de obra que de producto de uso, por el hecho de encontrarse en un contexto particular. Tal vez así es como se posicionan las obras de arte.

Esta operación desde el diseño nos propone una reflexión. ¿Una obra es más importante por estar expuesta en un museo que en una galería de arte? El diseño parece poner en evidencia otra falacia de la valorización de una pieza. Como el espacio, o mejor el lugar, el contexto, puede afectar cierta valoración en el arte, un reloj mostrado en una galería se estaba presentando como algo único, característico de las obras de arte y no en una relojería.

Entre los trabajos presentados hubo relojes de pie, de péndulo planteados como totems dinámicos realizados por Hugo Kogan en

los cuales el color, el movimiento, le otorgaban una dinámica visual importante, alguno con algo de femenino, lo que lo hacía más sugerente.

Como propuesta presenté dos relojes de mesa y relojes de pared con textos en el cuadrante. En uno se marcaba la hora con las palabras “Tic Tac”, obviamente referido al sonido del reloj. Otro texto en el lugar de las horas decía “Ahora o nunca” y ese texto tenía que ver con la duración del tiempo.

En otro cuadrante, los números estaban con su secuencia al revés, 12, 11, 10, 9..., sólo determinaban las posiciones de cada hora en el cuadrante, y lo que definía la hora real era la posición de las agujas, o sea era un solo código, el que nos informaba acerca de la hora. Esta tergiversación del código era más explícita en el cuadrante que reproducía la clásica posición de los puntos geográficos. N. O. S. E (Norte Oeste Sur Este) como las 12, 3, 6 y 9. Otra vez era la posición de las agujas quien informaba la hora real. Este juego de códigos superpuestos fue el detonante del diseño.

Lo que se trató de hacer fue una operación de diseño y alejarse de la función como ordenadora de la forma, que por otro lado no se negaba y se respetaba, pues las máquinas eran autónomas de sus contenedores. Los cambios y las alteraciones estaban legalizadas por estar presentadas en una galería de arte. Si los relojes hubieran sido considerados como meros objetos de uso, no hubiera sido leal para con el usuario



Reloj de escritorio *Dear Vera*, Shigeru Uchida – Alessi.

de parte del diseñador. Pues el usuario busca un reloj para usar en la relojería.

Lo que se hizo aquí fue poner en crisis, tal como lo hace el arte, ciertos pre-juicios que se tienen. Así, el reloj, funcionó como un objeto de crítica al sistema del diseño, en el cual hay códigos y conveniencias que hacen el objeto funcional. Por ejemplo: el reloj, en él vemos que para indicar la hora, hay dos códigos superpuestos; uno la hora marcada en el cuadrante, por números, puntos o líneas y otro que es la posición relativa de las agujas (hoy deberíamos preguntarnos si son necesarias las dos o tres agujas, o con una sola podemos entender la hora que es). Y de hecho existe uno así en una torre en una Iglesia en Venecia, la empresa Georg Jensen ha hecho una versión para el reloj pulsera con una sola aguja, y hay otros que no usan los números o las marcas en sus cuadrantes para precisar la hora.



Reloj de pie *Mago*, Pablo Bianchi – Klemm



Reloj de pie *El caballito perdido*, Eduardo Nasso – Klemm

En una experiencia posterior, varios diseñadores en Buenos Aires se unieron tomando como excusa el diseño de relojes de pie para una exposición que fue efectuada en la galería de la fundación KLEMM. En ella, se partió de dos premisas referidas al tiempo. Una, anecdótica, pero referida al tiempo, fue el hecho de concretar invitaciones a los diseñadores cuyas edades estuvieron en las décadas de 40, 50, 60 y 70 años de edad, que casualmente coincidían al revés con las décadas de sus nacimientos (como un juego

con el tiempo). O sea que el que nació en el año '40 tiene 70 y el que nació en el '70 tiene 40 años.

La otra premisa fue que todos ellos estaban relacionados entre sí en sus formaciones o por sus prácticas docentes, lo que podría dar unidad frente a lo anterior pero que podía dar diversidad de concepciones.

En su definición como exposición se llamó “el diseño contenido” y se propuso que la mayor cantidad de propuestas fuera de relojes de pie, esa fue la “forma” que tomó el tiempo. La contención del tiempo se materializó en el objeto resultante.

Si analizamos los relojes de Pablo Bianchi (40), nos encontramos con tres líneas de planteo: una el reloj de “aire”, el reloj “Mago”, con un gran globo que se ve flotando, tal vez como representación del tiempo que se va, pero más que una pieza es una instalación; el globo de helio, el cuadrante fijo en un panel y la piedra y el hilo como lo circunstancial, todo nos remite al tiempo.

En el reloj “Flaco” se resolvió con la sutileza del canto rodado como soporte, las dos varillas, y el plano apenas soportado, con una frase referencial. Todo puede volver a su estado inicial, como ironía de lo sustentable y que el tiempo no pasa.

Otro expositor fue Alejandro Sarmiento (50), también diseñador industrial que presentó un potente reloj en un tronco,

crudo, como algo ecológico y referente a una colonia alemana de Brasil pero también como demostrativo del tiempo transcurrido para la conformación del universo verde. La presencia de las texturas naturales, con las agujas de “estilo” nos remiten a los viejos Cu-cu de las montañas alemanas evidenciando que hay pequeños gestos que le otorgan tiempo y lugar a las formas.

El D.I. Eduardo Naso (60), apunta a tres registros: uno tipo “trompe-oil” en donde junto a la fotografía de un viejo reloj de caja, con mecanismo actual y una extraña imagen de un caballito y su pérdida, “El Caballito Perdido” referencia a una anécdota personal como una instalación que recuerda algún momento de la vida del autor. Otro interesante conjunto de varios relojes con referencia a un lugar y a un momento diferente en la hora pero igual al de sus amigos de otras latitudes; y un reloj visual “Horas perdidas” en donde las sutiles transparencias, las sombras y las veladuras nos hablan de un tiempo que sucedió y que no se recuerda.

Por último el autor (70) con diferentes propuestas de diseño (tal vez la urgencia por hacer lo no hecho o lo que falta hacer en el tiempo que viene). Un juego de espejos, con el cuadrante con los números al revés trata de enfatizar la ambigüedad del tiempo, referido por el carácter especular que nos devuelven las imágenes de lo ya pasado o que está pasando también. Una simple caja, de cartón, una maceta, una rama, van sugiriendo una evolución de la

naturaleza, que tomó del tiempo su sistema cíclico de avance y retroceso.

Otras dos piezas como los “Cuqui” y un “Kuko” representan los extremos del tiempo amable y el tiempo siniestro y un reloj que con pocos referentes, la hora, las doce, un adorno de árbol de navidad y el muérdago nos remiten casi literalmente a las fiestas de fin de año. Por último con un simple artificio se logra que las agujas giren en sentido contrario representando “la búsqueda del tiempo perdido” y pensar que el tiempo se puede recuperar.

El análisis de todos estos relojes nos muestran algo básico, la referencia desde el objeto, ya que aunque el reloj es un instrumento y una máquina, lo que representa es una metáfora. Esa forma del tiempo que es el reloj, contiene una dimensión evocativa poética más allá de la belleza que puede tener el objeto como tal.

El reloj es un objeto de uso cuya función es informar acerca de la hora de ese momento, por lo cual uno puede imaginar lo que se va a hacer y saber lo que hizo cuando, sin embargo, esta lectura casi filosófica por lo sugerente, parte de un hecho funcional casi ingenuo. Tal vez por eso, el objeto se fue convirtiendo en una “tarjeta de visita” como dice Sapper o carta de presentación; todos nosotros podemos leer qué es o qué quiere ser el poseedor de ciertos relojes.

La ostentación es uno de los atributos más reconocidos, pero hay otros que funcionan



Reloj de pie *Cuqui*, Ricardo Blanco – Klemm

más subliminalmente. Por ejemplo: un reloj que no tiene marcadas las horas, en su cuadrante, no está bien visto en ciertas culturas como la japonesa porque allí, el cumplimiento de la hora convenida es un acto reconocido y quien no tiene la consideración de esa atención para con el otro está mal visto.

Los viejos relojes de péndulo recuperaron de las campanadas de las iglesias el sonido, y sonaban cada media hora para una ciudad, y los hubo hasta de un cuarto de hora, lo que evidenciaba que ese lapso de

TEMAS DE LA ACADEMIA

tiempo fue la medida temporal estimada como posible de respetar.

Aquí vemos un interesante hecho perceptivo: el objeto, que utiliza a lo visual para demostrar su utilidad, incorpora lo auditivo

como una ampliación de los sentidos de esa abstracción que es el tiempo, y hoy vemos que ese servicio se va alejando del paso del tiempo evidenciado por el sonido de las campanas y ahora son los celulares, que nos dicen verbalmente qué hora es y qué

debemos hacer, lo que nos va llevando lentamente a una “paranoia temporal”. La relación de servicio del reloj con el hombre está cambiando cuando es el reloj quien nos dirige y nos condiciona.

Ricardo Blanco. Arquitecto UBA. Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor Emérito y Doctor en Diseño Industrial de la FADU – UBA. Participó en la creación de las carreras de diseño industrial y estuvo en su dirección durante 20 años. Creó la carrera de postgrado de Diseño de Mobiliario, Profesor de las Universidades de la Plata, Mar del Plata, Cuyo, Córdoba, San Juan, Santa Fe y Nordeste. Realizó el equipamiento de la Biblioteca Nacional, de hospitales y escuelas municipales. Obtuvo el Premio Konex de Platino 2002.

Historia, tiempo, verdad y mentira

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

*“La realidad verdadera no es nunca la más manifiesta,
y la naturaleza de lo verdadero se trasluce en el cuidado
que pone en sustraerse.”*

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*

El combate en torno al estatuto de la verdad viene de lejos. El texto que sigue intenta mostrar la antigüedad de la polémica entre quienes creen en un mundo exterior al pensamiento o a la semiosis, funciones descubiertas por el sujeto cada vez con mayor desenfado a medida que el tiempo pasa, y quienes creen que, en última instancia, sólo conocemos cuanto nuestra mente es capaz de construir con las huellas inestables del mundo en nuestra experiencia psico-social, individual y colectiva. Un asunto crucial al que debemos referirnos concierne a la relación entre la verdad y el tiempo, vale decir, a la noción compleja de las transformaciones que el paso del tiempo induce en los fundamentos, creídos y dados por verdaderos, de la vida social, o bien al lugar común de que, a la larga, ese mismo transcurrir quita *per se* los velos de la falsedad y hace que se desnude o brille la verdad. Respecto del primer punto, Ginzburg ha llamado la atención sobre el despuntar de esa idea en la respuesta que San Agustín dio al senador Volusiano acerca de la verdad de los sacrificios del Templo de Jerusalén en tiempos cristianos. Agustín respondió que las ceremonias hebreas habían sido verdaderas hasta la llegada de Jesús. Con Él, se habían instaurado los sacrificios del *verus Israel* o pueblo cristiano. El tema del cambio de lo verdadero encontraba así su explicación y su justificación sobre la base de un concepto inédito, que debemos al obispo de Hipona: el concepto de perspectiva histórica.¹

Es posible que, de esta suerte, la nueva religión se haya apropiado también del apotegma de los paganos, *Veritas Filia Temporis*, transmitido por Aulo Gelio,² que los escolásticos convirtieron en uno de los lemas más usuales de la cultura letrada en el Bajo Medievo. Los humanistas del Renacimiento volvieron una y otra vez al *topos*, en las colectáneas de proverbios del tipo de los *Adagia* compilados por Erasmo, en los libros de emblemas o en los programas iconográficos que ellos proveyeron a los artistas plásticos. El Roterodamense estudió el proverbio *Tempus omnia revelat* en el 2.4.17 de sus *Adagia*, entendió allí que se trataba de una variante del *Veritas Filia Temporis* y rastreó el par en Píndaro, Virgilio, San Mateo y, por supuesto, Aulo Gelio.³

Los filósofos fundadores del pensamiento moderno hicieron también lo suyo. En su versión de la polémica entre antiguos y modernos, Bacon sostenía que, en realidad, eran los contemporáneos a él los tiempos antiguos, en tanto que el pasado remoto representaba la juventud del mundo. Había transcurrido mucho más tiempo entre los orígenes del mundo y su presente que entre aquellos orígenes y la era en que vivieron los autores clásicos. Se trataba de una afirmación radical de la preeminencia del saber de los modernos sobre el de los antiguos, sobre todo teniendo en cuenta que Bacon consideraba al tiempo como “el autor de los autores” que permitiría alcanzar paulatinamente cotas crecientes de verdad. Lord Verulam sostenía que el conocimiento que perduró de los tiempos remotos no era necesariamente el más valioso, pues “el tiempo es como un arroyo que nos trae lo que es liviano y flota y hunde aquello que es pesado y sólido”.⁴

1. Ginzburg, Carlo, “Distanza e prospettiva. Due metafore”, en Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milán, Feltrinelli, 1998, pp. 171-193.

2. Aulo Gelio, *Noches Áticas*, XII, 11, 7.

3. Erasmo, Desiderii, *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt* ([Reprod.]) / *Paulli Manutii studia, atque industria, doctissimorum theologorum consilio, atque ope, ab omnibus mendis vindicata, quae pium, et veritatis catholicae studiosum lectorem poterant offendere...* Florencia, Juntas, 1575, cc. 572-573.

4. Bacon, Francis, *Del adelanto y el progreso de la ciencia divina y humana*. Buenos Aires, Lautaro, 1947, p. 139. Tomo estas ideas del bello libro de Kwiatkowski, Nicolás, *Historia, progreso y ciencia. Textos e imágenes en Inglaterra*. 1580-1640. Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, 2009, pp. 232-233.

“Dejemos a los grandes autores obtener su merecido, pero no despojemos al tiempo, autor de los autores, de lo que a él se debe, que es lo que permitirá crecientemente descubrir la verdad. [Uno de los tumores malignos del conocimiento] es aficionarse demasiado a dos extremos, antigüedad y novedad. En tanto la antigüedad tiene envidia de los nuevos descubrimientos, la novedad no se contenta con estos, sino que tiene necesidad de destruir. La Antigüedad merece reverencia y los hombres deberían detenerse a mirarla y descubrir en ella el mejor camino, pero cuando el descubrimiento está bien hecho, es preciso progresar de ahí en adelante. Los tiempos antiguos fueron la juventud del mundo, nuestros tiempos son en realidad los antiguos: es ahora que el mundo es antiguo y no aquellos tiempos a los que llamamos ancianos por un cómputo hecho mirando hacia el tiempo corrido a nuestras espaldas.”⁵

Fritz Saxl consagró un ensayo, insuperado hasta nuestros días, a la iconografía producida en la Europa del Renacimiento, sobre todo en la Inglaterra de las reinas Tudor, alrededor del *Veritas Filia Temporis*.⁶ Nos atendremos al texto de Saxl en buena parte de cuanto sigue. Pietro Aretino inventó un emblema con ese mote para un libro que él prologó y dedicó al duque Alessandro de Medici, publicado por el impresor veneciano Francesco Marcolini en 1536.⁷ Se trataba de la partitura de unas *Cinco Misas*, obra de Adriaen Willaert. Marcolini se



Francesco Marcolini, *Veritas Filia Temporis*, 1536.

entusiasmó tanto con la invención de Aretino que resolvió emplearla como divisa tipográfica en las portadas de los libros editados por su taller entre 1536 y 1539: el Tiempo, simbolizado por un viejo alado con la clepsidra, consigue arrebatarse por los aires a la bella y desnuda Verdad a la que acosa el Fraude, un ser humano con cola de serpiente que blande un manojito de víboras y golpea a la Verdad. Marcolini alternó esa empresa con su opuesta, la construida sobre la frase de Terencio *Veritas Odium parit*: la Verdad desnuda y coronada por una Victoria, contempla al padre Júpiter en el cielo mientras a sus pies se agita el Odio, la criatura que ella acaba de parir, una suerte de fauno cornudo y vociferante.

Nuestra intención consiste en mostrar que las artes de la Europa moderna dieron al problema de la verdad, sobre todo cuando simbolizaron el *Veritas Filia Temporis* mediante alegorías visuales, una dimensión emocional ausente en los debates teóricos



Francesco Marcolini, *Veritas Odium parit*, 1536.

entre historiadores realistas y semiólogos constructivistas. Las tensiones desgarradoras, el encarnizamiento de esa lucha, la importancia existencial de las cosas en juego fueron elementos que alcanzaron su mayor intensidad y su mejor visibilidad en las obras del arte figurativo. Procuraré probar que las imágenes tuvieron un poder creativo, a la par de comunicativo, en el debate intelectual sobre el problema de la verdad inaugurado con la moderna teoría del conocimiento, vale decir, que pinturas, esculturas y grabados no sólo fueron vectores sensibles de ideas alumbradas por la filosofía, por la ciencia o el pensamiento abstracto, no sólo las modificaron al otorgarles la intensidad emocional que ya indicamos, sino que ellos mismos representaron elementos nuevos respecto de los formados en el discurso. Por ejemplo: el carácter bifronte y dialéctico de la verdad, la confianza que la verdad puede inspirar en nosotros junto a la sensación constante de amenaza que la ignorancia y la mentira

5. Bacon, *Ibidem*, p. 137.

6. Saxl, Fritz, "Veritas Filia Temporis", en Klibansky, R. y H.J. Paton (eds.), *Philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer*. Oxford. Oxford University Press, 1936, pp. 197-222.

7. Willaert, Adriaen, *Cinque messe*. Venecia, Marcolini, 1536.

alimentan en su seno. Soy consciente de que tal operación historiográfica, tal como Carlo Ginzburg nos alertó,⁸ entraña el riesgo epistemológico de la argumentación circular, esto es, de hacerle decir a las imágenes cosas que ya sabemos muy bien y de antemano merced a los discursos, a las fuentes y a los relatos tradicionales de nuestra disciplina. Frente a la proliferación de obras sobre la *Veritas Filia Temporis* en el siglo XVII, diríamos que hay una correspondencia con la discusión perenne sobre la verdad en el marco del racionalismo de esa centuria, de Descartes a Spinoza. O bien que la luz de la versión goyesca del asunto no sería más que una transferencia plástica y estética de la luz de la Ilustración. Estas deducciones no son mucho más que tautologías. Trataremos de evitarlas.

El primer caso del que me ocuparé es el cuadro de Bronzino, pintado en torno a 1545 en Florencia y aparentemente enviado al rey Francisco I de Francia, hoy en la National Gallery de Londres: *Alegoría de Venus y Cupido*.⁹ Esta tabla ha generado una hermenéutica que no ha cesado desde el célebre ensayo que Erwin Panofsky dedicó a la iconología del Padre Tiempo en 1939.¹⁰ Está claro quiénes son allí Venus, Cupido y el Tiempo. Hoy se tiende a coincidir en cuanto a la figura monstruosa con cara de niña y cola de serpiente: ella representaría el fraude, el

engaño. Pero hay tres personajes que los autores ingresados en la liza identificaron con alegorías diferentes: el niño que arroja pétalos de rosa podría significar la locura o la alegría; la mujer detrás del lienzo que descorre el Tiempo, la verdad o el olvido; la figura que grita y se mesa los cabellos, de sexo indefinido, los celos o la sífilis. De cualquier manera, todos los intérpretes convergen en la idea de que el Tiempo ha mostrado, por fin, la naturaleza del amor, lujuria para algunos, placer ambivalente para otros, sexualidad para un tercero, libertinaje para un cuarto o, simplemente, la propia dualidad de la fuerza erótica.¹¹ Sobre la base de las empresas tipográficas de Marcolini, me permito agregar una nueva lectura: la bella Venus desnuda, que se separa del fraude al mismo tiempo que Cupido la abraza y el Tiempo la descubre, se confunde con la Verdad de uno de los emblemas del impresor; entre tanto, la figura misteriosa que grita bien podría ser el odio que la Verdad engendra a pesar suyo, presente en la segunda divisa de Marcolini, y que aquí se retrae hacia el fondo gracias a la interposición en ciernes del lienzo azul desplegado por el Tiempo. El juego simbólico y el visual, que contrapone los gestos, las texturas, los colores, entretejen dos redes de sentido, la del desvelamiento de la Verdad y la del esplendor de Venus. Ambas se anudan o se separan según asignemos al Tiempo una

expresión de desasosiego o de poderosa inteligencia. No podemos decidir si esa espléndida mujer desnuda es el Amor verdadero de la Venus Urania, engendrada por el miembro de Urano que Saturno-Cronos-Tiempo echó al mar y produjo la espuma, o bien el Amor falaz de la Venus terrestre a la que acecha el escorpión blandido por el fraude.

En 1584-85, Annibale Carracci pintó una versión única y extraña del *Veritas Filia Temporis* que hoy se encuentra en la colección real de Hampton Court.¹² La composición se apoya en el texto de Vincenzo Cartari, *Imágenes de los Dioses de los Antiguos*, publicado en 1556. En el marco de sus consideraciones acerca de Minerva y los hombres que ella protege, Cartari recuerda lo oculta que, aún para esos sabios, puede permanecer la verdad y cita un pasaje de Demócrito a propósito del asunto: "Pues Demócrito decía que [la Verdad] estaba escondida en un pozo profundo y nunca hubiera salido de él si el tiempo o Saturno, su padre (según cuanto afirma Plutarco en sus *Problemas*) no la hubiera sacado a la luz de semejante lugar."¹³ Carracci ha colocado la ilustración de esa idea en el centro del cuadro: la Verdad es una púber desnuda, poco agraciada, el vientre hinchado los pies callosos, quien, rescatada por el Tiempo de un pozo, se mira complacida en el espejo para reco-

8. Ginzburg, Carlo, "Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo", en Ginzburg, Carlo, *Miti Emblemi Spie. Morfologia e storia*. Turin, Einaudi, 1986, pp. 43-51.

9. Óleo sobre tabla, 146 cm x 116 cm.

10. Panofsky, Erwin, "Father Time", en Panofsky, Edwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York, Harper & Row, 1967, pp. 86-91.

11. Levey, Michael, "Sacred and Profane Significance in Two Paintings by Bronzino", en *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on his Sixtieth Birthday*. Londres, 1967, pp. 30-33; Conway, J. F., "Syphilis and Bronzino's London Allegory", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 49, 1986, pp. 250-256; Cheney, Iris, "Bronzino's London Allegory: Venus, Cupid, Virtue, and Time", en *Source*, 6, n° 2, 1987, pp. 13-18; Moffitt, John, "A Hidden Sphinx by Agnolo Bronzino, 'ex Tabula Cebetis Thebani'", en *Renaissance Quarterly*, n° 46, 1993, pp. 277-307; Cohen, Simona, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*. Leiden, Brill, 2008, pp. 263-290.

12. Óleo sobre tela, 127 x 175,3 cm.

13. Cartari, Vincenzo, *Imagines Deorum, Qui Ab Antiquis Colebantur*. Lyon, 1581, p. 246.

nocerse mientras se levanta por encima del fraude caído y derrotado. Recién llegada, puede verse fea y desproporcionada. No obstante, su aparición y su desvelamiento han inaugurado una era de buena fortuna o Felicidad, cuya alegoría es la mujer alada con el cuerno de la abundancia y el caduceo de Mercurio. El Buen Acontecimiento arroja flores de un pequeño plato y sostiene frutos maduros. Las dos figuras también proceden de descripciones de Cartari.¹⁴

Entre 1622 y 1625, Peter Paul Rubens pintó la serie de la vida de la reina María de



Vincenzo Cartari, *Imagines Deorum, Qui Ab Antiquis Colebantur*. Lyon, 1581, p. 246.

Medici. En el cuadro donde se celebra la reconciliación de la reina con su hijo Luis XIII, más que los personajes reales interesan las figuras simbólicas como las del Tiempo que, en vuelo, rescata a su bella hija de las tinieblas.¹⁵ Un discípulo de Rubens, Theodor Van Thulden, pintó en 1657 una *Veritas Filia Temporis* con una plétora de personajes alegóricos: el Engaño con su máscara en el suelo, la Envidia cuya cabeza es un nudo de serpientes, el Fraude en el fondo brumoso y la Estupidez, representada por un hombre desdentado que exhibe dos pares de gafas atadas a la cintura.¹⁶ El esfuerzo titánico del viejo en la tela de Rubens y las crispaciones de los cuerpos en el cuadro de Van Thulden son los elementos plásticos encargados de representar y transmitir la violencia pasional de la lucha por la verdad.

Gian Lorenzo Bernini se ocupó en dos ocasiones de la alegoría de la Verdad. La primera fue en 1646, cuando comenzó una escultura monumental de esa figura que hubo de interrumpir en 1652.¹⁷ Bernini pretendía tallar en mármol un conjunto completo de la *Veritas Filia Temporis* pero nunca llegó a hacer la figura del Tiempo. Aparentemente se trató de una obra privada, que Gian Lorenzo realizó para sí mismo en alusión a su fracaso a la hora de construir los campanarios de la basílica de San Pedro: el futuro permitiría conocer la verdad sobre esos hechos, manipulados por

los enemigos del escultor-arquitecto para malquistarlo con el pontífice Inocencio X Pamphili.¹⁸ La forma, la pose de la mujer derivan de la imagen de la Verdad en la *Iconología* de Ripa.¹⁹ Sin embargo, fue suficiente inclinar el eje y presentar el cuerpo blandamente sentado para introducir un efecto de familiaridad y empatía. Este desnudo femenino es quizás el más libre que haya esculpido el maestro, el que mejor se exhibe sin llegar a la impudicia, pues la muchacha sonríe con satisfacción e inocencia, y mira hacia la luz que le ilumina el pecho. Tiene en su mano derecha el sol



Gian Lorenzo Bernini, *Veritas Filia Temporis*, dibujo para la escultura que hoy se encuentra en la Galería Borghese, Roma, 1646.

14. *Ibidem*, pp. 319-320.

15. París, Louvre, óleo sobre tela, 160 x 394 cm.

16. San Petersburgo, Museo del Hermitage, óleo sobre tela, 141,2 x 173 cm.

17. Roma, Galería Borghese.

18. Hibbard, Howard, *Bernini*. Hardmonsworth (Middlesex), Penguin, 1965, p. 185.

19. Ripa, Cesare, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Da ... Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane. Roma, 1603, p. 500.

mientras apoya su pie izquierdo sobre el orbe. La Verdad es una figura humana disponible, mostrada casi sin tapujos, que gobierna sobre los astros. La segunda ocasión en la que Bernini representó la Verdad fue en la tumba del papa Alejandro VII, en el Vaticano, obra sobre la que trabajó entre 1656 y 1660 según ideas muy precisas del pontífice. Alejandro quiso ver su estatua rodeada de las cuatro virtudes “hijas de Dios”, mencionadas en el Salmo 85: la Justicia y la Paz en el fondo del nicho, la Misericordia y la Verdad en el primer plano. Esculpida en mármol blanco, la Verdad cubre la desnudez de su pecho con el extremo de un manto hecho en mármol rojo. Ella y sus hermanas son las que retiran el grueso lienzo y descubren por debajo a la Muerte, suspendida sobre la puerta del sepulcro, alada, con un reloj de arena en la mano derecha, como el Tiempo.²⁰

El pintor sienés Bernardino Mei pintó, alrededor de 1656, una versión más casta y completa de nuestro lema que denota, sin embargo, un conocimiento directo de la primera *Verdad* de Bernini.²¹ De hecho, Bernardino y Gian Lorenzo se conocían y apreciaban. En la escena de Mei, la imagen del Tiempo es el vector de la sorpresa debido al contraste entre los detalles de su decrepitud en la textura de la piel y en la cabeza, por un lado, y la energía con que él, y no la muchacha que encarna a la Verdad, aplasta el cuerpo del Engaño a quien se le ha corrido la máscara propia de

su naturaleza. No parece caprichoso relacionar esta representación de la *Filia Temporis* con la obra más célebre e impresionante de Mei, el *Charlatán*, pintada en 1656.²² El personaje, epítome viviente del fraude, ha instalado su tinglado en la Plaza del Campo en Siena. La disposición espacial convierte a su figura en una suerte de gigante grotesco, con esa vestimenta alba digna de un profeta, las bragas y los zapatos modernos que no se disimulan. Su cabeza no está lejos de la del Padre Tiempo que acabamos de analizar, pero su calvicie y el mechón ralo de la frente la transforman en un retrato cómico y siniestro a la vez. Sobre su mano izquierda, exhibe un frasco con uno de los filtros mágicos que ofrece a la multitud de rústicos e ignorantes en actitud de contemplación, muy próxima al efecto de maravilla producido por las visiones canónicas del cielo y de la santidad (uno de los asistentes huele ya uno de los líquidos curativos). A sus pies, se disponen una jarra, otros frascos con filtros, un anteojo astronómico y un impreso, probablemente un libelo sobre uno de los productos en venta, donde se lee *L'olio de' filosofi di Straccione*, “el aceite de los filósofos de Straccione”.²³ De manera que sabemos el nombre del Charlatán: el “Andrajoso”. Mediante su retrato, Mei se ha burlado del saber de los médicos, de los filósofos e incluso de los astrónomos, tal cual induce a pensar la presencia del anteojo galileano. Straccione es el Engaño monumentalizado, horrendo, casi terrorí-

fico, que siempre, aún en los territorios de los saberes más altos, amenaza a la bella muchacha del cuadro de la *Veritas Filia Temporis*.

Nuestro siguiente caso es un lienzo que Francisco de Goya pintó entre 1797 y 1800, *La Verdad, la Historia y el Tiempo*, en la Galería Nacional de Estocolmo,²⁴ del cual existe aún el boceto, conservado en el Museum of Fine Arts de Boston.²⁵ Empecemos por el trabajo preparatorio: la Verdad está completamente desnuda, sin atributos, e irradia luz que se refleja, con particular intensidad, sobre una de las alas del Tiempo, un ser de cara brutal, quien mira hacia la noche oscura, poblada de murciélagos. La muchacha del primer plano, sentada, también desnuda, representa a la Historia en el acto de escribir. La



Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p. 500.

20. Hibbard, *op.cit.*, pp. 215-217.

21. Óleo sobre tela, 156 x 191 cm. Proveniente de la Cartuja de Bompas, cerca de Aviñón, la obra fue vendida por la Casa Drouot en torno a 2007.

22. Óleo sobre tela, 190 x 125 cm. Siena, colección del Monte dei Paschi.

23. Gentilcore, David, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*. Nueva York, Oxford University Press, 2006, pp. 28-29.

24. Óleo sobre tela, 295 x 244 cm.

25. Óleo sobre tela, 42 x 32,5 cm.

escena tiene mucho de pesadilla. Sin que el contemplador pueda estar seguro acerca del desenlace, la juventud, la candidez, la luz de la Verdad luchan contra las tinieblas y sus criaturas. La Historia mira hacia nosotros, como si de nosotros dependiera esa contienda. Goya parece haber estado a punto de convertir la alegoría en uno de sus *Caprichos*. Pero, en el cuadro definitivo, el temple de ánimo se ha modificado. El Tiempo es un anciano bello, sus alas, de paloma o tal vez de mariposa. No hay murciélagos en el aire, sólo las luminosidades del cielo y las sombras del día. La Verdad está vestida de blanco, reluciente, con sus atributos: la lumbré en la mano izquierda y el libro en la derecha. Aunque no está velada, su majestad, su dominio del



Francisco de Goya, *La Verdad, la Historia y el Tiempo*, 1797-1800. Óleo sobre tela, 295 x 244 cm, Estocolmo, Galería Nacional.

espacio nos recuerda a la figura de la Verdad más famosa del siglo XVIII, la que, en 1751, presidió el frontispicio grabado del primer volumen de la *Encyclopédie*. De su cabeza, de su traje, de la bujía, se desprende la luz que ilumina un ala del Tiempo, la pluma y la página donde la Historia semidesnuda escribe su relato, el hombro de la musa y la túnica sobre la pierna que pisa libros ya escritos. La Historia no mira hacia nosotros sino que, inspirada por la Verdad, se dispone a componer un texto nuevo en el que ésta brille muy por encima de las páginas oscuras de las crónicas pasadas. Quizá sucede que el Tiempo se ha mostrado bello en su ancianidad porque imaginamos que la Ilustración lo rejuvenece. Entonces la Historia, confiada en que es una luz verdadera, vencedora de la ignorancia y de la oscuridad, la que ilumina su tarea, puede narrar sin interpelarnos los hechos excepcionales de la edad nueva que la razón iluminista y revolucionaria trajo consigo.²⁶ Del boceto a la imagen final, el arte de Goya nos ha revelado el *pathos* de la disputa por la verdad en la historia.

Mas nunca ese *pathos* se había hecho violencia y rabia como sucedió en uno de los conjuntos alegóricos que, entre 1857 y 1859, el escultor inglés Alfred Stevens realizó en yeso y luego vació en bronce para el *Monumento funerario* de Wellington, erigido en la catedral de Saint-Paul en Londres. El padre Tiempo ha desaparecido. La Verdad, una muchacha de cara serena e impassible, arranca con unas tenazas la lengua del

Fraude, quien se debate furioso contra la pierna firme de su enemiga y está a punto de caer al vacío. En 1873, en el breve e intenso texto *Sobre la verdad y la mentira en un sentido no moral*, Friedrich Nietzsche invirtió la alegoría: el Engaño tomó los rasgos de la joven idealizada y la Verdad los del hombre torturado y lacerado, heroico en la aceptación de su destino. Nietzsche retomó la antropología de Cardano: el hombre es el animal mentiroso, la forma más perfecta del autoengaño, imprescindible para su supervivencia, en la naturaleza. La mendacidad del médico-mago del Renacimiento mereció una mención precisa y amplia de Jacob Burckhardt en *La Civilización del Renacimiento en Italia*,²⁷ libro que Nietzsche conoció muy bien.



Grabado en el frontispicio del volumen 1 de la *Encyclopédie*, 1751.

26. Todorov, Tzvetan, *Goya. A la sombra de las Luces*. Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, p. 74.

27. Parte IV, "El descubrimiento del mundo y del hombre", capítulo 5: "La biografía".

“El arte de la simulación alcanza su pico en el hombre. Engaño, adulación, mentira, decepción, habladuría a espaldas de los otros, falsedad de la expresión, vida de esplendor prestado, uso de máscaras, ocultamiento detrás de las convenciones, representar un papel para los demás y otro para uno mismo, revolotear continuamente alrededor de la llama solitaria de la vanidad, todo ello es a tal punto la regla y la ley entre los hombres que nada es menos comprensible que el impulso honesto y puro hacia la verdad haya nacido entre ellos. Los hombres están profundamente

inmersos en ilusiones y en imágenes de sueños; sus ojos sólo se deslizan sobre la superficie de las cosas y ven ‘formas’. En ninguna parte, sus sentidos conducen a la verdad; por el contrario, se contentan con recibir estímulos y jugar a tientes sobre el revés de las cosas. Más aún, el hombre se permite ser engañado en sus sueños cada noche de su vida. Su sentimiento moral no hace siquiera el intento de prevenir tal cosa, a pesar de que se supone existen hombres quienes detuvieron sus ronquidos merced a su pura voluntad de poder.”

La redefinición nietzscheana de la Verdad pulverizó los sentidos de cualquier representación de la *Filia Temporis*:

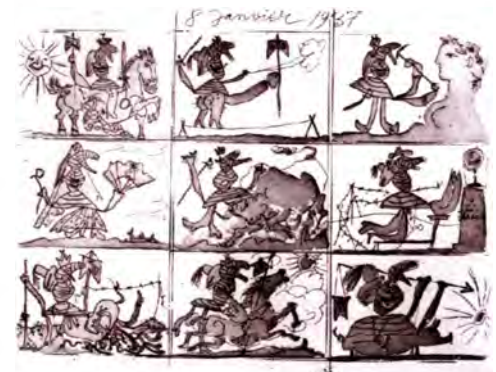
“¿Qué es la verdad entonces? Una multitud móvil de metáforas, metonimias y antropomorfismos: en síntesis, una suma de relaciones humanas, poética y retóricamente intensificadas, transferidas, embellecidas, que, tras un largo uso por parte de un pueblo, parecen fijas, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones que olvidaron serlo: son metáforas agotadas y desgastadas de toda fuerza sensible, monedas que perdieron sus relieves y que ahora son consideradas metal y no más monedas.”

¿Por qué asombrarnos de que el viejo *tópos* de la pintura desapareciera prácticamente del campo en el siglo XX? Su último destello, transido de desasosiego y perturbación, fue quizá la *Nuda Veritas* que pintó Klimt,

precisamente en 1899, para el dramaturgo Hermann Bahr, crítico y portavoz del grupo de vanguardia de la *Joven Viena*.²⁸ La muchacha del cuadro se asimila a Eva por la serpiente que rodea sus pies y la fertilidad aludida en las luces con forma de espermatozoides. Su espejo y sus ojos, semejantes a los de la *Atenea* que Klimt pintó un año antes, lanzan destellos, resplandores indirectos o lejanos de la antigua Verdad. Unos versos de Schiller determinan el horizonte de significado de la alegoría: “No puedes satisfacer a todos con tus hechos y tu obra de arte. Hazlo



Gustav Klimt, *Nuda Veritas* y *Envidia*, en la revista *Ver Sacrum*, Viena, marzo de 1898.



Pablo Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, aguafuerte, 1936.

28. Óleo sobre tela, 260 x 64,5 cm. Viena, Biblioteca Nacional de Austria.

bien para pocos. Satisfacer a muchos es malo.” Klimt, presidente del movimiento de la *Sezession* vienesa desde su fundación en 1897, blande la Verdad del arte que promueve el grupo contra los miembros de la conservadora Asociación de pintores vieneses, cuya mayoría permanece fiel a los principios del realismo académico. La revista de la *Sezession*, *Ver Sacrum* (*Primavera sagrada*), había publicado ya, en su

número de marzo de 1898, el dibujo de la *Nuda Veritas*, acompañado por un texto de Leopold Schefer, poeta y novelista alemán del siglo XIX: “La Verdad es fuego y fuego quiere decir iluminar y quemar”. La imagen apareció en la revista junto a una alegoría de la *Envidia*, dibujada por el mismo Klimt, que nunca fue convertida en cuadro. ¿Acaso la historia del siglo XX, que se confunde con la de las más trágicas falsi-

ficaciones ideológicas y políticas del devenir humano, podía parir a la Verdad, hija del padre Tiempo? ¿No es comprensible que ella haya lanzado, más bien, el *Sueño y mentira de Franco*, grabado al aguafuerte por Pablo Picasso en 1936, como una de sus notas estéticas más intensas y reveladoras de lo que hubo verdaderamente detrás de los hechos y las palabras?

Dr. José Emilio Burucúa. Nació en Buenos Aires en 1946. Estudió historia del arte e historia de la ciencia con Héctor Schenone, Carlo Del Bravo y Paolo Rossi. Doctor en filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires (1985). Profesor titular de historia moderna, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) entre 1986 y 2004. Fue director del Centro de Producción e Investigación en Conservación y Restauración Artística y Bibliográfica de la Universidad Nacional de San Martín entre octubre de 2004 y octubre de 2008. Es actualmente Profesor Titular concursado de Problemas de Historia Cultural en la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Desde abril de 2001 hasta abril de 2004, ocupó por concurso el cargo de director del Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Sus libros más importantes son: *Corderos y elefantes. Nuevos aportes acerca del problema de la modernidad clásica* (Miño y Dávila, 2001); *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (FCE, 2003); *Historia y ambivalencia: Ensayos sobre arte* (Biblos, 2006); *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana* (Periférica, Cáceres, 2007); *Cartas Norteamericanas* (Adriana Hidalgo, 2008); *Enciclopedia B-S. Un experimento de historiografía satírica* (Periférica, 2011). Ha sido profesor visitante en las universidades de Oviedo y Cagliari y en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, Visiting Scholar en el Instituto Getty (Los Angeles, California) durante el invierno boreal de 2006 y Gastwissenschaftler en el Kunsthistorisches Institut in Florenz durante el invierno boreal de 2007. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Director de la revista *Eadem utraque Europa* que publica el Centro de Historia Cultural e Intelectual “Edith Stein” de la UNSAM.

La forma derivada del tiempo

GRACIA CUTULI

El mito corporizado en el tiempo

“Tejer no significa solamente predestinar (en el plano antropológico) y unir realidades diferentes (en el plano cósmico), sino además crear, eyectar su propia sustancia, así como lo hace la araña, que construye su tela de ella misma.”

Mircea Eliade

Con la licencia poética de un eterno retorno, en mi obra de 2003/2006 “*www.ovidio.arachnes.libersextus*” convoqué tiempos discontinuos en simultáneo. El tiempo griego, tiempo de dioses, fuente de mitos en los que abrevó el poeta latino Ovidio nacido en tiempo romano, y el tiempo contemporáneo en la alusión a la metáfora textil de la cibernética.

Una de las acepciones de web es red, otra es telaraña.

El sostén de la obra está formado por cuatro rectángulos de tela de algodón montados sobre un rectángulo, en los cuales se inscribió en transfer (técnica digital de estampación) el texto de Ovidio sobre la Metamorfosis de Aracnea. Transcribí este texto según el “lenguaje” html utilizado en internet. Se trata de un código determinado por medio del cual una serie de palabras y signos indican los espacios, los tipos y el tamaño de las letras empleadas y el color que luego aparecerán interpretados formalmente en una página web.

Sobre los rectángulos bordé una telaraña (web) en hilo de lúrex. En ella entretejé fajas donde pinté la estrofa de Ovidio en latín donde relata la maldición de la diosa que convierte a Aracnea en araña y la destina a tejer por la eternidad, a ella y sus descendientes.

Recurrente imagen mítica de tiempos remotos ligada al origen del textil, renace como metáfora con la web en la tecnología de avanzada de Internet.

El texto del libro VI en el latín original de la “Metamorfosis” referido a Aracnea dice:

*“vive quidem, pende tamen, inproba” dixit,
“lexque eadem poenae, ne sis secura futuri,
dicta tuo generi serisque nepotibus esto!”*

*(“Vive pues, pero cuelga, malvada” dijo,
“la ley misma de tu castigo, para que no estés libre de inquietud en el futuro,
declarada para tu descendencia y tus lejanos nietos sea”).*

La reiteración de la alusión a la araña como maestra de tejedoras en los mitos de diferentes etnias, sobre todo a lo largo de América, revela a la telaraña como una fuente de inspiración. Sigue siendo invocada en nuestros días mediante ritos para requerir destreza, como entre las aprendices de tejedoras mapuches. Las niñas se frotan las manitos con telarañas para contagiarse de la sabiduría creativa del insecto.

De persistente presencia en el noreste, según la mayoría de los autores, ñandutí significa en guaraní: *ñandu*: araña; *tí*: blanco o blancura. El ñandutí es un encaje con una finísima urdimbre y trama, que en sus orígenes se hacía con la seda de la araña.

En *Ñandutí, Encaje paraguayo* (2001), Annick Sanjurjo cita al padre Guillermo Furlong (1978) en su relato sobre el jesuita



www.ovidio.arachnes.libersextus, 2003/2006.
Medidas 42 x 62,5 cm. Técnica mixta. Pintura acrílica sobre tela, estampación digital, bordado con lúrex.

Ramón de Termeyer, quien trató de desarrollar el gusano de seda en Montevideo, Buenos Aires y Córdoba pero fracasó por no hallar moreras. Decidió utilizar la telaraña de arañas del Chaco santafesino; en una ocasión ofreció delicados pares de medias a Carlos III y a Napoleón.

Ruth Corcuera nos informa que hasta principios del siglo XX, desde Corrientes se exportaron telarañas a Inglaterra. Corcuera ha publicado textos documentados que semejan relatos de realismo mágico sobre la tela de araña y las mujeres creadoras en los albores de estos encajes (2012).

El ñandutí tiene una fuerte presencia icónica, visualmente recuerda a la estruc-

tura de la telaraña. Simbólicamente, el ñandutí remite a la sabiduría de la Naturaleza. La forma estructural del ñandutí no tiene un recorrido lineal directo, sino que los recorridos circulares se conectan con otros recorridos secundarios.

En el Cañón de Chelly del Norte de Arizona se establecieron los navajos a comienzos del siglo XVI. Ellos continuaban sobresaliendo en el arte del tejido con respecto a todos los otros pueblos originarios de Estados Unidos de Norte América. Según sus leyendas, ellos provenían de debajo de la superficie de la tierra. El Hombre-Dios Araña construyó el telar mítico para la Mujer-Araña (Nastsé Estsan). Ella vivía en una cámara subterránea, en un *kiva*, símbolo del mundo de abajo desde donde partió la humanidad. La Mujer-Araña enseñó a las mujeres a tejer en un telar, a hilar finamente las fibras de las hojas, el algodón o la lana, y a tejer esos hilos para realizar mantas.

Hay además referencias históricas de la utilización de sedas de arañas en Madagascar, en Nueva Guinea, Islas Salomón y Nuevas Hébridas. Estas referencias se pudieron comprobar este mismo año. Hasta el 5 de junio se exhibió en el Museo Victoria & Albert de Londres, una capa tejida y bordada de hilo seda arácnido, elástico, muy resistente y naturalmente dorado que se extrajo de las arañas tejedoras de Madagascar. El británico Simon Peers y el estadounidense Nicholas Godley, comenzaron en 2004 a investigar sobre este

arte olvidado. Propietarios de un taller textil en Madagascar dedicado a piezas de interiorismo, se inspiraron en los experimentos del novecientos del jesuita español Ramón de Termeyer a quien mencionamos unos párrafos más arriba. Ochenta personas salían diariamente durante cinco años a atrapar más de un millón de arañas tejedoras. Se las cazaba, se les extraía la seda y luego eran liberadas al final de su jornada. (http://www.vam.ac.uk/channel/things/textiles/golden_spider_silk_cape)

H. Diels en su trabajo sobre Demócrito, relata que “Diodoro Sículo conserva fragmentos de la cosmogonía de Demócrito que Hecateo de Abdera condensa así: según él, los hombres aprendieron a hilar de la araña, a construir de la golondrina y a cantar del cisne y del ruiseñor.” Citado en Rykwert (1974:138).

Edgar Morin (1977) señala: “Los filósofos del siglo XVIII tenían, en nombre de la razón, una visión muy poco racional acerca de lo que eran los mitos y la religión”... Optaron por la “racionalización”, es decir, dieron una explicación simplista a aquello que no alcanzaban a comprender. “Hicieron falta nuevos desarrollos de la razón para comenzar a comprender el mito. Hizo falta que la razón crítica se volviera autocrítica”.

Wittgenstein (1977) se planteaba: “¿Cómo es que todos esos salvajes, que se pasan el tiempo haciendo sus rituales de hechicería, sus rituales propiciatorios, sus encan-

tamientos, sus diseños, etc., no se olvidan de hacer flechas reales con arcos reales, con estrategias reales?”. Esas sociedades, aún llamadas primitivas en ciertos círculos, responden con gran racionalidad en sus prácticas frente al mundo, al mismo tiempo que las relacionan con sus creencias míticas.

Recordé a Morin y a Wittgenstein cuando leí acerca de un hilado de extrema fortaleza basado en la estructura de la tela de araña. La reflexión de Diodoro Sículo, las creencias míticas y las leyendas parecieran recobrar vida en el tiempo frente a la tecnología BioSteel®. La seda de araña ha sido admirada por los científicos de materiales por su combinación única de propiedades de alto rendimiento, incluyendo resistencia, fuerza, ligereza y flexibilidad. Han creado una fibra de alta resistencia basada en un material recombinante hecho de seda de araña, una proteína extraída de la leche de cabras transgénicas, producido por Nexia Biotechnologies. El biopolímero BioSteel ha sido transformado en nanofibras y nanoredes utilizando la técnica de electrohilatura, buscando proveer materiales ligeros, fuertes y versátiles para una variedad de aplicaciones quirúrgicas, industriales, entre ellas las bélicas.

La forma como un derivado del tiempo

“Enfrento el proceso de tejer como medio de experimentar la creación, construyendo un espacio plástico. La inspiración lucha contra la lenta

elaboración del tejido que se hace más valioso gracias a la presencia del tiempo.

Ofrezco en muchas de mis obras la variante del cambio de módulos o de la disposición de las fajas: mi idea es hacer participar de mi creación, como un deseo de ver renacer la obra, una vida nueva en cada propuesta”. (Faccaro 1986: 61)

La construcción del “espacio plástico” del tejido, según mis palabras citadas en el libro de Rosa Faccaro, parte de un grado cero y de lo elemental, pero contiene en sí mismo los constituyentes de su propia elaboración. Estos constituyentes básicos son los hilos de la urdimbre y los de la trama.

El tejido es el resultado del entrelazamiento de estos dos conjuntos diferenciados que conformarán una unidad. En este entrelazamiento se basa lo esencial de la simbología nacida del textil y es uno de los elementos de expresión de su lenguaje.

Es por esta razón que el tiempo hace más valioso el tejido, la forma crece y se produce empleando tiempo. El tiempo invertido en la obra se transforma en materia.

Sin embargo, esa “lenta elaboración del tejido que se hace más valioso gracias a la presencia del tiempo” ha sido su propia enemiga. Nuestra época no valoriza esa concepción. Hoy existe una acuciante necesidad de cambio constante, la atrac-

ción por lo efímero lleva a una dinámica impaciente, a una desesperación por lo inasible, a una ansiosa aceleración.

(Esta aceleración contrasta con la otra acuciante necesidad de mantenerse y parecer siempre joven. El tiempo se escabulle vertiginosamente, cómo asirlo?)

Quizá la rápida mirada a todo lo que rodea, el superficial reconocimiento de las creaciones, forme parte de cierto desprecio por las elaboradas técnicas textiles artísticas utilizadas ampliamente hasta casi fines del siglo XX. Eran innovadoras creaciones de gran vuelo imaginativo y de total libertad. Es probable que entre cierto grupo de impacientes, se analicen banalmente todos los textiles que se convierten, bajo esa peculiar mirada, en una superficie uniforme a pesar de los signos inscriptos. No se llega a percibir la riqueza de las estructuras del tejido, ni los desarrollos de estampados que tienen códigos propios de repetición (el llamado *rapport*), sino que para ellos todo deviene informe “decoración”. Es esa pseudo-mirada que ha dado lugar a extrañas teorías, como la de considerar que la “aglomeración, la acumulación” son sinónimos de “arte textil”. Esta aseveración es un simple desconocimiento de las rigurosas estructuras que conforman el tejido.

Celebro que los artistas se expresen con multiplicidad de técnicas y que se valoricen obras donde el textil aparezca sólo como una metáfora, de hecho, de este modo desarrollo mi trabajo los últimos 20 años.

Tengo preferencia por dos versiones sobre la palabra estructura. Una, la de Roland Barthes (1967) quien cita a L. Hjelmslev: "Una entidad autónoma de dependencias internas". El otro ejemplo es el de Pierre Francastel (1972) quien prefiere citar a Lévi-Strauss: "Este poder latente de engendrar objetos".

El tiempo y el espacio en los creadores precolombinos

Estas fórmulas de construcción, que en los tejidos precolombinos alcanzaron un altísimo grado de complejidad, fueron estructuras abstractas al mismo tiempo que esencialmente concretas y prácticas. Las variaciones creativas en el mundo de las estructuras conocidas llevaban la fuerza de la inspiración y el valor de lo espontáneo.

Edgard y Chistine Franquemont, junto a Billie Jean Isbell en lo referente a la cultura andina persistente sostienen:

"Los tejedores andinos están reproduciendo las estructuras de su cultura, no su historia; son reproductores de cultura, no escribas... En términos de las teorías practicadas en la actualidad, el tejido en el mundo andino es el resultado de las prácticas culturales que sirven como base para generar relaciones con el mundo exterior. En la cultura andina, el tejido representa una victoria específica del espacio sobre el tiempo." (1992: 50)

Al decir de Verónica Cereceda: "Los tejidos poseen una sintaxis, son un pensar

geométrico, donde lo bello se comporta como el extremo de una fibra en desorden". El conocimiento de los motivos era tanto estructural como a la vez sensible. El ritmo de la cuenta de los hilos crecía intuitivo y gestual al mismo tiempo que mental. Y existen creaciones que han perdurado en el tiempo desde antes de la conquista.

Verónica Cereceda, en su extensa investigación sobre "los códigos tejidos", estudia las diferencias entre sombra y luz, las cuales "constituyen la base del único diseño textil que parece persistir a través de los siglos... una suerte de condensación plástica de todos los valores atribuidos al presente que desarrolla el mito". El resultado de este estudio es una confirmación de la teoría de Franquemont-Franquemont-Isbell.

"Es evidente que, junto a una memoria oral, que conserva y repite grandes imágenes mentales que pueden expresar con precisión sentidos codificados en ellas, como las aldeas sumergidas, las lluvias de fuego, etc., existe una memoria visual que fija relaciones entre formas, colores, espacios, contornos, etc. cuando ellos han logrado la expresión perfecta de un contenido. En un momento dado de la historia de los Andes se cristaliza una imagen plástica que parece convertirse en el emblema de una ideología (de un sistema de valores)". (Cereceda 1981: 81)

Cereceda también se refiere, entre otros signos, a las imágenes de "igualación" y de

"confusión", que traduce el término polisémico pampa. Esto es, lo "continuo uniforme", lo "discontinuo cultural". Esta imagen mental se presenta en los tejidos como signo contradictorio, por ejemplo, un diálogo entre lo "/continuo/ vs. lo /discontinuo/, /indiferenciado/ vs. /diferenciado/". Se manifiesta como un diálogo conceptual semi-simbólico entre dos posiciones opuestas. (1981: 92 y ss)

En el mismo trabajo Cereceda señala que en Chipaya las franjas blancas que rodean el *urku* (traje femenino), así como el *talo* (el manto que portan las mujeres) tienen la misión de protegerlas "para que no se pierdan". Para que no divaguen, o como ellas agregan "para estarse despiertas". Los hombres también llevan unas borlas de contraste de color, un *allqa* (voz aymara) cuyo fin es conservar "la memoria", para poder "entender y comprender". El *allqa*, que expresa contraste, entre otros significados, introduce diferencias marcadamente perceptibles, es

"el plano significativo que permite codificar contenidos relacionados con la conciencia y el intelecto. (Estos) rasgos del lenguaje plástico... (forman) parte de códigos relacionados... con la capacidad de entender, de razonar con profundidad, e, incluso, relacionados con valores culturales, como actuar con ponderación". (1981: 85-87)

En las sociedades americanas pre y poscolombinas que pudieron mantener

y vivificar la tradición textil, los trajes y los tejidos, los diseños de los textiles, sirvieron para transmitir tanto los símbolos ancestrales como los creados en las distintas fases de la sociedad colonial, en suma, un patrimonio ideológico que ha sido básico en la preservación de la identidad. (Fábregas 1993: 35)

El textil transmitió la pertenencia y la identidad como un triunfo sobre el transcurrir del tiempo.

El tiempo creativo

“La vida es el reino de lo no lineal, la vida es el reino de la autonomía del tiempo, es el reino de la multiplicidad de las estructuras”. Ilya Prigogine (1988: 35)

Aristóteles había percibido que el tiempo era la medida del movimiento del antes y del después. Se preguntaba si no seríamos nosotros mismos los responsables de la irreversibilidad en el mundo. Prigogine declara que “ya no nos está permitido creer que somos los responsables de la aparición de la perspectiva del antes y del después ya no podemos pensar, con Einstein, que el tiempo irreversible es una ilusión.” (1988: 84)

Prigogine sostiene que las estructuras que rompen la simetría euclidiana del espacio son la expresión de la ruptura de simetría entre pasado y futuro. Se demuestra que los procesos irreversibles ponen en juego las nociones de estructura, función, historia. El tiempo ya no es solamente un

parámetro del movimiento, sino que “mide evoluciones internas hacia un mundo en no-equilibrio”... “En todos los fenómenos que observamos, vemos el papel creativo de los fenómenos irreversibles, el papel creativo del tiempo” (1988: 95)

Prigogine se refiere a quienes sostienen que, en nuestra época, todos los campos, artístico, científico, económico, jurídico, o político, apelan a las nociones antagónicas de orden y desorden o a aquellas más flexibles de equilibrio y desequilibrio. Sin embargo él insiste en que no se trata de un problema reciente, sino que ya lo habían tratado científicos, filósofos y poetas, entre ellos Paul Valéry quien en *Cabiers* escribía: “El cerebro es la inestabilidad misma”. (1988: 93)

Esta manifiesta inquietud entre los artistas de nuestra época, es la que vemos con asiduidad reflejada en el arte precolombino. Ilya Prigogine viajó varias veces a la Argentina invitado por la Universidad de la provincia de San Luis, en esas ocasiones visitaba la pequeña sala de arte precolombino que se encontraba en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes y que por ahora espera un nuevo espacio designado. Allí se detenía frente a las esculturas líticas y a la excelente escultura textil del Árbol chancay.

Los artistas han sido y siguen siendo sensibles a la asimilación de las teorías científicas a lo largo de la historia, así como en ciertas ocasiones se adelantaron con sus creaciones a nuevas teorías y a nuevos descubrimientos.

Claudia Kosak sostiene que las posibilidades actuales de la vida cotidiana y las oportunidades de las comunicaciones dan lugar a lo que “podemos entender como la conquista de la ubicuidad. Lo que equivale a la conquista del Presente. Esto es, por un lado, anulación de la distancia espacial, por reducción del tiempo. Por el otro, anulación de la línea temporal –la sucesión– por superposición de planos espaciales.” (2008: 187)

Kosak cita a Valéry, quien en 1928 anunciaba:

“Ni la materia, ni el espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de invención, llegando quizá a modificar prodigiosamente la idea misma del arte”. (1008:187)

En la actualidad los artistas disponen de múltiples medios (entre ellos el holograma tridimensional o la simultaneidad interactiva), en tanto la ruptura de la secuencia espacio-temporal de los cubistas por medio de planos simultáneos se manifestó en total libertad desde la bidimensión. Marcel Duchamp, autor del trascendental quiebre de las artes visuales en el siglo XX, planteó su primer ready made en 1911. Interesado en la cuarta dimensión y en la geometría no euclidiana, en su pintura “Desnudo bajando la escalera”, de 1911, impuso la idea de movimiento. Si bien en esta obra pictórica

aún reflejaba sensibilidad del creador, el mayor aporte de Duchamp fue reclamar un arte interpretado por la mente en lugar de un arte visual, retiniano. Valéry supo comprender la profundidad de ese quiebre que esperaría varias décadas hasta extender su influencia.

La forma del tiempo en mi obra personal

A fin de dar un marco de interpretación al comentario sobre mi obra personal de los últimos años, repito que “la etimología de *tejer* en su forma protoindoeuropea más antigua es *teks*, armazón de varillas para los muros de barro”. (Vicuña 1994). De allí proviene el latín *texere*: tejer, texto, textura, contexto, y *teks-la*: tela, urdimbre, red. El origen etimológico del textil está ligado a la arquitectura flexible, al mismo tiempo que es, notoriamente, como ya lo citara varias veces, “hábito-habitable”. (Michel Thomas, 1983).

Texto deriva de tejido, insisto en este interjuego entre el textil y el textualizar, ya que constituye el nudo (valga la metáfora) de la obra que he desarrollado los últimos años.

En la mayoría de mis obras a partir de 1994 recurrí a referencias de piezas arqueológicas, históricas o etnográficas. Mediante fragmentaciones y yuxtaposiciones produce un caos que fui reordenando en una resemantización del objeto por nuevos enlaces. Los estrictos códigos tejidos de los textiles originales se han entretejido con textos poéticos, históricos o testimoniales, en idiomas originales de diferentes tiempos, la mayoría de las veces no son sincrónicos,

sino que se trata de saltos en el espacio que sintetizan un metalenguaje.

En 1994 utilicé por primera vez el texto impreso tomando como referencia al manto ritual Nasca del Museo de Brooklyn: “*Propuesta para una restauración del manto Nasca*”. Allí reproduce la técnica de enrollado de urdimbre en las imágenes geométricas de deidades agrícolas del campo central del manto, con noticias de actualidad política y cultura de Perú impresas en fajas de tela mediante *transfer* (termo-estampación digital).

Las complejas técnicas de bordado y tejido de las culturas andinas precolombinas continúan siendo fuente de influencia para sofisticadas técnicas industriales de nuestros días. Podemos decir que tienen un renacimiento siglos más adelante en el tiempo. Es difícil de comprender para nuestra cultura secular actual el tiempo empleado en la realización de las supremas obras textiles de los Andes. Sólo pudieron llegar a esa excelsitud en un tiempo de dioses. Textiles para los ritos, para la vestimenta mortuoria que los llevaría hasta el Más Allá, textiles para el sacrificio, serían quemados los más preciados.

Más adelante, el textil entrelazado al texto en técnica mixta y el entrelazado de tiempos diferentes se haría recurrente en un conjunto de mis obras.

En la serie “*Trama de Identidad*”, de 1997/1998, partí de la referencia a un

huipil ceremonial que portan las mujeres de Magdalenas, estudiado por Walter F. Morris Jr. (1993: 67). Entre otros detalles, señala que el diseño que rodea el cuello de este *huipil* indica las flores de bromelias usadas sólo en lugares sagrados, que sitúa a la portadora en un espacio sagrado. El diseño en forma de diamante es símbolo del mundo cuadrado maya, cortes, repeticiones y sutiles cambios de color obedecen a una correlación con los números simbólicos de los mayas. “*El calendario agrícola maya está representado en el diseño del universo, puesto que también se*



Propuesta para una restauración del manto Nasca. 1994. Medidas 42 x 62,5 cm. Técnica mixta. Enrollado con estampación digital. Colección Museo de Arte Contemporáneo de La Plata, Prov. de Buenos Aires.

considera al tiempo como parte integral del espacio". (Morris 1993: 69).

Muchos de los antiguos signos textiles vigentes en Chiapas, lugar de distinguidas tejedoras y bordadoras, tienen ahora otra lectura a causa del mestizaje. El tiempo ha transformado la inter-

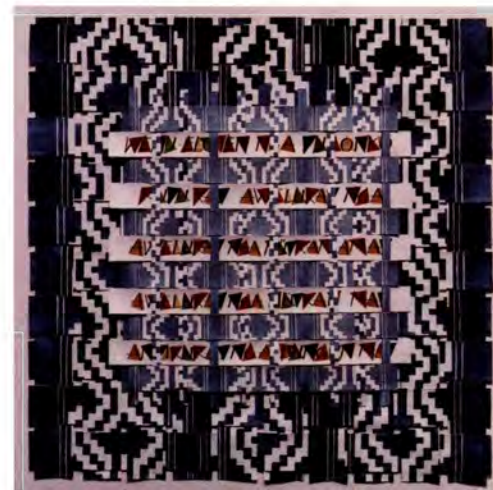
pretación, pero ha mantenido formas de identificación demostrativas de pertenencia social y cósmica.

Esta serie está compuesta por tres módulos. El primero, "*Trama viva*", refleja las noticias de textos tomados de periódicos sobre los enfrentamientos entre los zapatistas, el

ejército y los paramilitares en Chiapas, estampados en termo-estampación digital sobre algodón. Dispuestos en fajas, fueron tejidos con un ligamento de sarga libre en una "urdimbre" que era a su vez una estampación digital de parte del textil ceremonial estudiado por Morris. En el módulo II, "*Trama de signos*", la "urdimbre" se constituye con un manto en estampación digital sobre "picote" de lana hilada y tejida a mano en telar indígena de Salta; allí, en un remedo de brocado, inserté textos referidos al valor cultural del tejido, en castellano e inglés, una forma de señalar que la apreciación del textil se extiende fuera de las fronteras. El tercer módulo, "*Trama de identidad*", repite la misma estampación que el primero del tejido ceremonial en la urdimbre, pero esta vez, la sarga libre fue tejida con textos pintados en acrílico sobre lienzo, textos que hablan de la trama y su pregnancia de símbolos y signos.



Trama de Identidad. 1997/1998. Medidas 100 x 100 cm. Técnica mixta.



Pu Lonko. (*Los caciques*) 2002/ 2003. Medidas 88 x 88 cm. Técnica Mixta. Pintura acrílica sobre tela, entretejido.

Nombré *Heráldica textil* a una serie de mis trabajos señalando a la indumentaria como signo. Nos dice Pedro Mege (1998: 54): “*El componente más ostensible de la indumentaria es su apariencia (en su etimología latina: apparientia, acción y efecto de aparecer)*”. La apariencia instala y hace trascender al sujeto en un lugar social. Los signos visibles que componen la indumentaria están destinados a observadores capaces de percibir el significante. Entre esta serie, destaco los siguientes:

En *Pu Lonko (Los caciques)* (2002/2003) reinstalo en acrílico sobre tela un poncho pampa. En el centro, el poncho en otra escala se entreteje con un *tayül* en lengua mapuche creado especialmente para una reunión de *lonkos*. Pedro Mege (1997) nos dice que para el canto del *tayül*, se requiere la actuación ritual de la *machi*. Se trata de

una “poesía sacra”, cuyo “discurso es formalmente cíclico, y el desarrollo de su poética, circular”... El *tayül* es una expresión socialmente más amplia, de ceremonias abiertas y colectivas”.

La figura de la *machi* es femenina, pues los mapuches consideran que sólo la mujer tiene

la capacidad y la sensibilidad para la sanación y para comunicarse con el Más Allá.

En este caso, se pueden considerar atemporal tanto el canto que se mantiene en los rituales a través del tiempo, como el poncho *pampa*, reconocible por su tejido en faz de urdimbre con diseños producidos por teñido con reserva.



Amk'o aonek'enKsk'e ja:nk'o. (Un tehuelche del sur). Serie *La heráldica textual*. 2002/2003. Medidas 88 x 88 cm. Técnica mixta, pintura acrílica sobre tela, entretejido.



Aymar Warmitwa. (Mujer aymara), 2003. Medidas 88 x 88 cm. Técnica mixta: pintura acrílica sobre tela, entretejido.

En *Amk'o aonek'enKsk'e ja:nk'o* (2002/2003) (*Un tehuelche del sur*), pintada con acrílico sobre tela y entretejido, evoco los armónicos diseños de orden geométrico, pintados sobre cueros por las mujeres de la etnia aonikenk, que reiteran imágenes cruciformes. En un cambio de escala central entreteji, pintados en fajas, en un salto dramático del tiempo, testimonios de los últimos tehuelche-parlantes de la provincia de Santa Cruz en idioma original, según la recopilación de la lingüista Ana Fernández Garay (1994).

En el Museo de la Patagonia se conservan quillangos pintados, que dieron origen a mis obras de la serie tehuelche. Las piezas están catalogadas como “sábanas nupciales y mortajas”, corporizan lo que constituyó el textil, o el cuero flexible utilizado como textil, en las etapas tempranas de la humanidad. Parafraseando a Mircea Eliade, los considero *capa-cama-casa*, protegen en la vida y en la muerte. Los signos inscriptos



Komske 2010. Medidas 52 x 56 cm. Pintura acrílica sobre tela.

en estas obras indican la pertenencia genealógica y grupal, diferente según cada tribu (Palavecino 1981: 30), esto obedecía a la creencia de que por medio de esos signos serían reconocidos en el Más Allá.

En “*Komske*”, de 2010, en la pintura de signos de otro cuero de la misma colección se lee en transparencia otro comentario sobre las mujeres tehuelches según los citados informantes.

En la obra de 2003 *Aymar Warmitwa* (Mujer aymara), cité un textil de Oruro, en la Bolivia del siglo XVIII, cuyos profusos signos de la cultura aymara conviven con otros signos de procedencia hispánica. Mi propuesta fue resignificar ese textil andino, pintado en fajas para entretejerlo con el texto de una poetisa aymara en idioma original. La poesía del siglo XX, convertida en texto-tejido, está enlazada con la poesía tejida de un tiempo lejano. La autora de la poesía es Berta Villanueva (1981).

¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun! (Aún somos, Aún todavía estamos), (2003) está pintada con acrílico sobre tela y entretejida, consta de tres módulos que recuerdan la misma imagen del diseño de una camisa inca de gran pregnancia comunicacional, su gran poder de síntesis iconográfica revelaba la presencia jerárquica del guerrero. Recorro a la yuxtaposición con cambio de escala en los tres, si bien la obra central triplica el montaje. Los textos entrelazados en quechua corresponden al *haylli* (canto heroico) del siglo XX de José María de Arguedas “Tupaq

Amaru Kamaq Taytanchisma” (“A nuestro padre creador Tupac Amaru”) (1994).

La indumentaria precolombina transmite idea de género, identidad, clase, ocupación, rango, pertenencia: es un reflejo de conceptos culturales, mediante un intenso ritmo de multiplicaciones rigurosas. José María de Arguedas escribió el *haylli* citado en quechua y además en castellano. En la obra de 2008, “*Aún somos*”, entretejo este mismo poema en castellano con la referencia a una camisa diseñada con tokapus (o tukapus). “Los *tukapus* son”, según Mary Frame, (2004:236) “marcos esquemáticos que encarnan relaciones por medio de las configuraciones de sus propiedades gráficas”. Algunos investigadores arriesgan que se trata de ideogramas que se interpretaban como códigos de lectura.



¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun! (Aún somos, aún estamos) 2003, tríptico. Medidas 66,7 x 71,7 cm. cada módulo. Técnica mixta: pintura acrílica.

Una de mis frases predilectas se lee en *Una excursión a los indios ranqueles*. Lucio V. Mansilla (1870) relata el momento en que el cacique Mariano Rosas le ofrece su poncho:

“Iba a salir del toldo; me llamó y sacándose el poncho pampa que tenía puesto, me dijo, dándomelo: ‘Tome hermano; úselo en mi nombre; es hecho por mi mujer principal’. Acepté el obsequio,

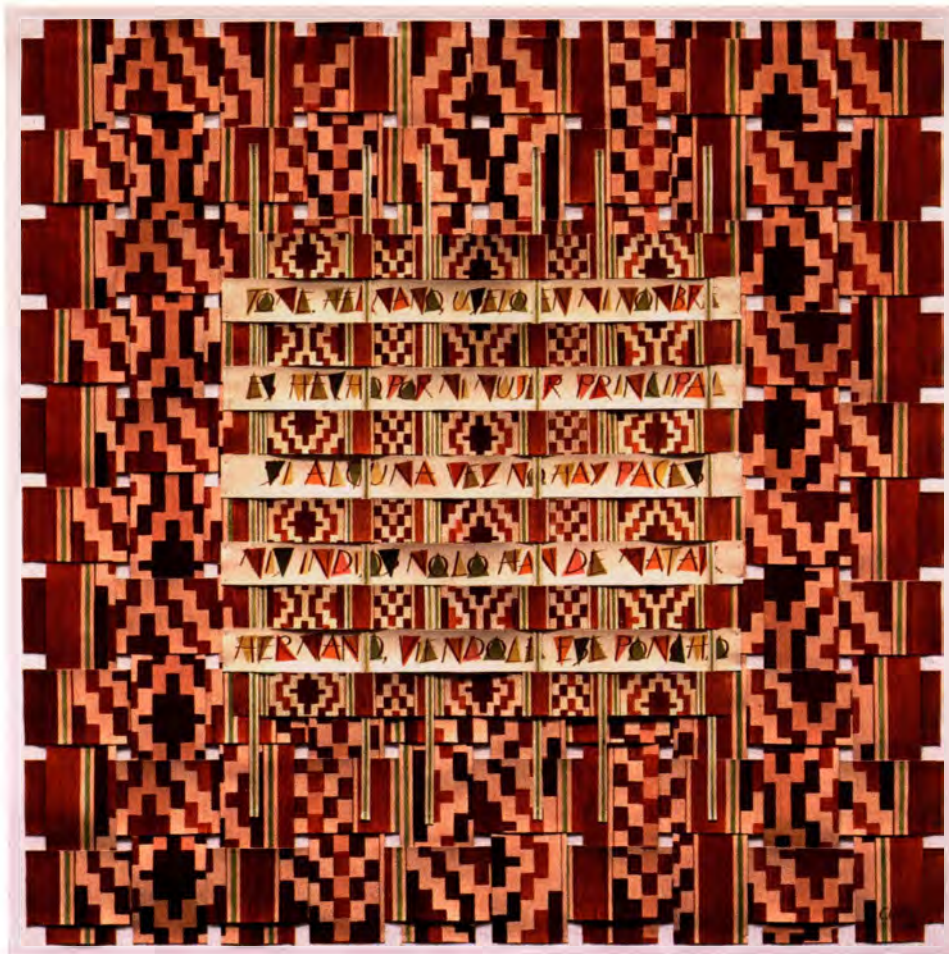
porque tenía una gran significación; y dándole yo a mi vez mi poncho de goma, al recibirlo me dijo: ‘Si alguna vez no hay paces, mis indios no lo han de matar, hermano, viéndole ese poncho’”...

Cuando Mansilla salió del toldo, los indios presentes enmudecieron. Ese poncho era demostración de la investidura (del latín *vestio*: vestir, cubrir, adornar, rodear, revestir) del

cacique, de la dignidad del jefe, era una suerte de blasón que denota el linaje del portador. Blasón y escudo, protegería a Mansilla de los ataques de los indios. Celebré esta confirmación del significado de la vestimenta en el orden social entretejiendo este texto con referencias pintadas de ponchos “pampa” en una serie de obras que llevan el nombre de *Huinca Toro!*, el saludo de los ranqueles a Mansilla distinguiéndole como un hombre valiente. Una de ellas, de 2004, forma parte de la colección del Museo Jean Lurçat y del Tapiz Contemporáneo, en Angers, Francia.

Las zozobras del tiempo se disipan leyendo el bello Haiku del poeta Buson (1713-1783) que nos dio a conocer Osvaldo Svanascini:

*Llegado para ver las flores
Bajo ellas dormiré
Sin sentir el tiempo.*



Huinca Toro!, serie *La heráldica textil*, 2004. Medidas 103 x 103 cm. Pintura acrílica sobre tela, técnica mixta. Colección Museo Jean Lurçat y del Tapiz Contemporáneo, Angers, Francia.



Aún somos, 2008. Medidas 43,5 x 52 cm. Técnica mixta: pintura acrílica sobre tela, entrelazado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arguedas, José María de. 1994. "A nuestro padre creador Tupac Amaru" en *El tesoro de la poesía quechua*, comp. Abdon Yaranga Valderrama. (Madrid: Ediciones de la Torre, Colección Nuestro Mundo N° 42).

Barthes, Roland. 1967. *Le Système de la Mode*. (París: Ed. Du Seuil)

Cereceda, Verónica. 1981. "A partir de los colores de un pájaro". Tesis del Diploma en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París. Ampliada y corregida 1990, en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 4 (Santiago de Chile) 57-104.

Corcuera, Ruth. 2012. "El textil argentino hasta el 2000" en *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo XII. (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes) en prensa.

Fábregas Puig, Andrés. 1992. "El textil como resistencia cultural". En *Artes de México: Textiles de Chiapas*, N° 19, comp. Margarita de Orellana (México: Artes de México y del Mundo) 24-27

Faccaro, Rosa. 1986. *Arte Textil Argentino Hoy*. (Buenos Aires: Editorial Beutellpacher)

Fernández Garay, Ana. 1994. *Testimonios de los últimos Tehuelches* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Colección Nuestra América)

Frame, Mary. 2004. "Tejiendo sueños en el Cono Sur. Tejidos andinos, pasado, presente, futuro", en *Actas del 51° Congreso Internacional de Americanistas* (Santiago de Chile):236.

Francastel, Pierre. 1972. "Note sur l'emploi du mot 'structure' en histoire de l'art ", en *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales* (París: R. Bastide).

Franquemont, Edward M, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell. 1992. "Añaq Ñawin: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido". Traducción Isabel Iriarte y Rosa E. Luna, en *Tejido andino; pasado y presente*, Revista Andina, compilador Henrique Urbano. (Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas) 47-75.

Furlong, R. P. Guillermo, S. J. *Las industrias en el Río de La Plata desde la colonización hasta 1778*. 1978. (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia).

Kozak, Claudia. 2008. "El tiempo del arte. Ubicuidad y técnica en el siglo XX", en *Sobre el Tiempo*, comp. Guido Indij 1ª. Edición (Buenos Aires: La Marca Editora) 187-193.

Mansilla, Lucio V. 1870. *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires: Emecé 1989)

Mege, Pedro. 1997. *La imaginación araucana*. (Santiago: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino)

—1998. "La Manta del Libertador: Legado de la expresión textil mapuche", *Boletín del Museo Chileno de Arte Textil Precolombino* 7 (Santiago de Chile) 53-65

Morris Jr., Walter F. 1993. Traducción de Ana Rosa González Matute: "Simbolismo de un huipil ceremonial", en *Artes de México: Textiles de Chiapas*

N° 19, comp. Margarita de Orellana (México: Artes de México y del Mundo) 64-71.

Morin, Edgard. 1977. *Introducción al pensamiento complejo*. (Barcelona: Gedisa)

Palavecino, Delia Millán de. 1981. *Arte del tejido en la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas)

Prigogine, Ilya 1ª ed. 1988. *La nascita del tempo* (Roma, Nápoles: Edizione Theoria). *El Nacimiento Del Tiempo* 1ª ed. 1991 (Barcelona: Tusquets Editores)

Rykwert, Joseph. 1974. *On Adam's house in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history*. Traducción española por Justo G. Beramendi, *La casa de Adán en el Paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili).

Sanjurjo, Annick. 2001. *Ñanduti, Encaje para-guayo*. (Asunción: FONDEC)

Svanascini, Osvaldo. 2000. *Compilador y traductor* (Buenos Aires: Fundación Pro Museo Nacional de Arte Oriental)

Thomas, Michel. 1983. En *Textile Art*. (París: Textile/Art/Langage) 3

Vicuña, Cecilia. 1994. "Metafísica del textil", en *Tramemos* N° 43. (Buenos Aires: CAAT) 12-14

Villanueva, Berta. 1981. "Aymar Warmitwa", *Poemas en Aymara* (La Paz: ILCA.) Wittgenstein, Ludwig. 16/09/1977. "Remarques sur le Rameau d'Or de Frazer", en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. [Observaciones a la Rama Dorada de Frazer, Madrid: Tecnos, 1992].

Gracia Cutuli. Estudia en Buenos Aires y en París. En 1964 cofunda la Galería El Sol, especializada en Arte Textil, que dirige hasta 1970. Desde 1969 publica artículos, libros y dicta cursos en Argentina y en el exterior. De 1991 a 2002 es Profesora Titular de Diseño Textil e Investigadora en la Universidad de Buenos Aires. Desde 1958 realiza 49 exposiciones individuales y 227 de grupo con pinturas y arte textil en Argentina, Australia, Brasil, Canadá, Cuba, Chile, Francia, Hungría, Italia, España, Estados Unidos, Japón, Lituania, México, Perú, Polonia, Senegal, Suiza, Uruguay y Venezuela. Principales distinciones: 1er. Premio Salón del Tapiz de Buenos Aires; Gran Premio de Honor, Primer Salón Nacional de Arte Textil; Premio Konex de Platino. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 2011.

El tiempo de los nuevos emblemas

CARLOS ESPARTACO

La puntualidad a la que nos someten las nuevas formas discursivas y representacionales que los cambios sociales introducen en el mundo del arte, nos lleva a considerar la nueva emblemática que proponen las artes interactivas y su relación con la ciencia y la tecnología.

La cuestión apunta a los Futuros Emergentes como rapto inaugural de las nuevas experiencias artísticas y a las posibles conclusiones teóricas que se pueden obtener en relación al arte que surge de la utilización de los medios digitales. Los artistas enrolados en esta tesitura, plantean que el mundo es un ente en constante movimiento y promesa de cambio. Se nos ocurre añadir que también nuestros universos particulares están sometidos a las mismas leyes del caos. Debido a esta situación, la computadora como entorno dinámico facilita que nuestra consciencia forme parte de un todo conectado, de un fluir en el cual lo importante es aquello que está en el proceso, porque sólo el momento puede valorarse y todo lo dinámico en el mismo acto de retención del instante pierde su condición para pasar al estadio de inmovilidad.

Entonces, cuál es la propuesta: vivir el momento disfrutando del proceso. Por otra parte, la obra no necesariamente debe quedar circunscrita al espacio expositivo concreto. La obra, al igual que la propia energía que nos mueve y constituye, está en algún lugar del espacio –espacio del flujo– para circular libremente y ampliar su capacidad de difusión y, como consecuencia, de libertad. La economía global, no ha dejado de existir en el ciberespacio, pero la relación entre sus posibilidades de difusión y su coste real han abierto una nueva perspectiva que, sin duda, beneficia a los artistas.

De qué estamos hablando: de un arte intercomunicado, que no necesita de la presencia física, desubicado, donde el tiempo atemporal que sustituye al tiempo del reloj, es su unidad principal, en el que el dispositivo –la máquina– se convierte en el instrumento capaz de conectarnos con otras realidades y el espectador en el desencadenante del proceso. Estas nuevas formas artísticas requieren del espectador una exigencia, acostumbrarse a la no posesión, a lo efímero, disfrutar y participar para luego ser testigo presencial de la desaparición.

Las nuevas formas artísticas vienen acompañadas de nuevos términos como el de “Arte Telemática”, “Media Interactivo”, “Telepresencia”, “Net Art”, etc. Todos estos términos están directamente relacionados con la Sociedad de la Información y son consecuencia directa de la investigación tecnológica que dicha sociedad necesita para llevar a término su desarrollo, su implantación social. El artista cuenta con un nuevo espacio de intervención –el espacio de la información– y nuevos medios –los medios de comunicación telemática–, por lo que podemos decir sin temor a equivocarnos que el proceso al que nos referimos es un proceso comunicacional en coherencia total con nuestra contemporaneidad y que podemos incluso hablar de un tiempo que se ajusta a la “Estética de la Comunicación” ligada a las nuevas tecnologías de la comunicación.

La mayor parte de los artistas y teóricos están contribuyendo a definir la especificidad de estas nuevas formas artísticas, no sólo aplicando la tecnología ya existente, sino investigando en laboratorios de todo el mundo para crear aquella más adecuada a sus necesidades, conscientes de que un control sobre el medio utili-

zados les hará más libres, en particular en estos momentos de la historia, donde la transacción de la información y el medio de comunicación es un arma de poder.

Es decir, se han ampliado las dimensiones de nuestro mundo. Las leyes físicas se alteran en los espacios virtuales. El viaje en la realidad virtual puede conectar espacios reales con los generados digitalmente, puede dirigirse hacia el exterior o hacia el interior de nosotros mismos, puede fundir la memoria con la experiencia presente.

Existen obras que inciden directamente sobre nuestra percepción y provocan paradojas como la de ver un exterior a nosotros mismos y conscientemente, a diferencia de un sueño, perder todo rastro de nuestro cuerpo. Ya como metafórica inmersión en la naturaleza o como pardójica mirada que no reconoce su propio cuerpo —extremo “voyeur”—, la realidad virtual extiende las posibilidades de la experiencia.

Por otra parte, la inmersión en la Realidad Virtual es una posibilidad relativamente nueva, el arte ha tenido en un momento anterior un interés por ese tipo de experiencia. Se ha estudiado la afinidad entre Realidad Virtual y otras expresiones artísticas inmersivas. Ante la llegada de nuevas dimensiones el cuestionamiento de nuestras percepciones espacio-temporales parece cada vez más necesario. Hay artistas que trabajan conectando ambas percepciones.

Se han abierto nuevas vías a nuestra evolución, nuestros cuerpos se dotan cada vez más de cualidades no escritas en nuestros códigos genéticos. Estamos cada vez más próximos a escribirnos a nosotros mismos. No hace demasiado tiempo, podíamos leer acerca del implante de electrodos en el cerebro de dos pacientes totalmente paralizados en la Universidad de Emory de Atlanta (EE.UU.). No sólo situaron el implante en el cerebro sino que indujeron a las neuronas a crecer a su alrededor acogiéndolo, haciendo que pasase a formar parte del mismo cerebro.

Alguien recientemente se implantó un chip de identificación en una pierna. Éste contiene una información básica, un número que lo identifica. Aunque estamos acostumbrados a emplear sistemas “periféricos” para la identificación como pasaportes, etc., este chip actúa con la misma función, generalmente aplicada en animales. Su escaneado permite detectar información contenida en el interior del cuerpo de ese alguien. Cuerpo humano y dispositivo electrónico se convierten en una unidad. Extraer los electrodos integrados al último paciente “X” sería una amputación; estos electrodos le permiten controlar el cursor de un ordenador con el pensamiento. Por tanto puede acceder a las capacidades de memoria, velocidad, comunicabilidad y control de sistemas conectados al ordenador. Extrañamente en este caso la secuencia de relación idea-en-mente/acto físico-externo se hace dramáticamente intensa y directa. El

cuerpo no interviene. La idea en estado puro define la intervención humana, todo lo demás son canales de comunicación y herramientas. La computadora actúa como amplificadora de la idea hasta convertirla en acto. Las conexiones electrónicas y digitales se convierten en una nueva espina dorsal, Internet en todo un sistema nervioso. Stelarc (Positiv visions) propone un paso más: “Consideremos un cuerpo que pudiera hacer brotar una idea y acción en otros cuerpos o partes de otros cuerpos en otros lugares. Una unidad operativa alternativa que está espacialmente distribuida pero electrónicamente conectada. Un movimiento que se iniciara en Buenos Aires sería desplazado y manifestado en otro cuerpo en Berlín.”

Por otra parte, la red puede concebirse de manera neuronal según el plantamiento de la idea que propone la idea de Hiperco cortex. “Hiperco cortex: La red global de conocimiento colectivo. El superpensamiento aparece en esta comunidad de mente, la sabiduría desde su hiperestructura de experiencia”.

Otra noticia que recientemente ha sorprendido a la comunidad científica, ha sido la de la mezcla de células humanas con óvulos de vaca en el advanced Cell de Technology de Massachusetts. El objetivo: ser capaces de fabricar músculos, cartílagos y nervios en un laboratorio, con el fin de poder transplantarlos a pacientes necesitados. O en otras palabras poder reponer partes reemplazables de la anatomía

humana. El resultado una entidad genéticamente nueva. ¿Humana? ¿Vacuna?

Sus autores dicen que apenas tiene nada de animal. Tal vez haya que cuestionarse primero dónde comienza lo humano. Hubo quien se escandalizó por este paso extremo. Deberíamos regular los derechos de las entidades con cargas genéticas potencialmente desarrollables, entidades que condicionalmente pueden convertir en personas (¿?).

Surge otra propuesta radical: “Arte Transgénico”, que se define como una nueva forma de arte basada en el uso de “las técnicas de ingeniería genética para transferir material genético de unas especies a otras, para crear organismos vivos”, reinventar plantas y animales. Por otra parte la evolución “natural” de las especies no parece ajena a saltos y trastornos en las características asentadas.

Las leyes físicas y los códigos genéticos son “guías de comportamiento”. Afectan al comportamiento de la materia o la energía, afectan a la materia inerte o viva. Actúan más allá del acto singular o el objeto único. Haciendo un paralelismo parece más efectivo generar un sistema que active desarrollos de la obra y las consiguientes reflexiones del espectador-usuario-intérprete que el hecho de producir un objeto. La preeminencia del proceso sobre el objeto es la característica principal de este tipo de obras. Nos proponen un “arte como sistema vivo” en palabras de los artistas. Sus

obras se basan en principios biológicos. En “A-Volve” o en “GENMA-Genetic Manipulator” nos presentan sistemas de generación, “criaturas virtuales” o algoritmos matemáticos son fruto de un proceso de un sistema de leyes creado por los propios artistas. Podríamos calificarlo de ecosistema virtual (VRecosistem).

Por otra parte, muchos artistas en la actualidad intentan escapar de las limitaciones de la identidad artística con el objeto de vagar libremente en las zonas de la ciencia y de la tecnología, del misticismo y de la filosofía.

Este tipo de categorías, sean las de “filósofo”, “científico” o “artista”, consiguen aquello que anhelaba la Ilustración –contienen y limitan para asegurarse (una ilusión de) la verdad. Lo que el arte desea conseguir es precisamente el desligarse de las categorías, tanto intelectual como emocionalmente, y construir nuevas realidades, un nuevo lenguaje, nuevas prácticas. De este modo, el conocimiento y el significado están menos preocupados por cimentar los monolitos de la verdad, sino más bien por erigir construcciones transitorias.

Nietzsche fue el primero que sugirió que abandonásemos por completo la “idea de conocer la verdad”. Su definición de la verdad como un “ejército móvil de metáforas” equivalía a afirmar que debería abandonarse la idea de “representar la realidad” por medio del lenguaje y, por tanto, la idea de encontrar el único contexto para las vidas humanas. Tales pensamientos, unidos

a la descripción de Nietzsche de la escritura como “el baile de la pluma”, contribuyen a describir el contexto dentro del cual se produce el arte digital más significativo. De esta manera, el arte es un agente del “llegar a ser” del devenir, un proceso constructivo más que expresivo o decorativo. El artista tiene a su disposición cualquier sistema, sea orgánico o tecnológico, que le permite desarrollar ese proceso. Por la misma razón, debe estar preparado para buscar en cualquier lugar, en toda disciplina, sea científica o espiritual, en cualquier cosmovisión, por muy banal o arcana que sea, en toda cultura, sea inmediata o remota, con objeto de poder encontrar los procesos que generan este “llegar a ser”.

El valor de los medios interactivos y telemáticos dentro de este contexto se hace patente de manera inmediata, porque la amplia difusión de las ideas y del enriquecimiento de las obras individuales y colectivas constituyen los atributos definidores de estos “media”. Y es en la práctica artística que se han explorado estos atributos de la manera más imaginativa y donde se han modelado de la manera más sutil los nuevos modelos de comunicación, de la construcción y, efectivamente, de la resistencia. Aquí deben evocarse tanto el concepto del surgimiento como el principio de la incertidumbre, puesto que los procesos implicados no son ni prescriptivistas ni deterministas –todo tiene un final abierto, incompleto y contingente, que espera siempre la intervención y la colaboración constructiva del observador–.

Frente al hermetismo de los paradigmas entre arte y ciencia, se nos ocurre que sería pertinente hacer una relectura del concepto oriental de "avatar" que también había quedado puesto de manifiesto en la película homónima de Spielberg, y que más recientemente se lo reconoce como el de "agente inteligente" que le permite iniciar el desarrollo de una comunidad en la que se activan relaciones entre estas "identidades virtuales", en plural "porque pueden asumir diversas identidades dependiendo de la comunidad con la que se relacionan".

La identidad se hace líquida y adopta la forma del lugar que la absorbe, del espacio en el que se manifiesta o... del lugar donde se hace evidente. Tal vez como avatar, tal

vez como agente inteligente, o como un aspecto más de nuestra conciencia, que actúa a través de nuestro cuerpo o quizá de otro canal. Y si ese aspecto particular de nuestra conciencia puede desligarse temporalmente, espacialmente de nuestro aquí y ahora, sin duda podrá adquirir otras formas y procesos que nos desarrollen nuevos lenguajes. Y es tarea del arte la "búsqueda de nuevos lenguajes, de nuevas formas de construir la realidad y redefinirnos a nosotros mismos" (Roy Ascott), y a través de esos lenguajes "redefinir la conciencia, engendrar nuevos comportamientos, reinventar el mundo".

De repente, nos encontramos con el "efecto del borde", vivimos en un espacio de transición y evolución. Un espacio en el

que nos desarrollamos y relacionamos entre comunidades diferentes —el topos no es unívoco—. Habitamos lo que los griegos llamaban un "ecotono" (del griego oikos = casa, entorno + tono = tensión) de fronteras volubles. En fin, un espacio en el que aparece una fertilizante tensión dialéctica entre el ciberespacio y el espacio físico que habitamos tradicionalmente. Ecotono, espacio en tensión, especialmente debido a que las potencialidades apenas desarrolladas en nuestro mundo tradicional encuentran capacidad de desarrollo en esta nueva dimensión que es el ciberespacio.

Carlos Espartaco. Ensayista, teórico, crítico de arte, miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Selección Argentina, Curador de Artes Plásticas del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (1984-1989). Desde el año 1964 hasta la actualidad, desarrolla cursos y seminarios que combinan diferentes prácticas desde la fenomenología y el estructuralismo hasta la semiología y la semiótica. También se desempeñó como operador de arte, siendo sus intervenciones más importantes las que desarrolló en el Museo de Arte Moderno de Nueva York durante el año 1970 que con el nombre de "Información y Cultura" planeaba posibilidades de interacción entre el arte y el video. Desde esa época y hasta el año 1980, participa de numerosas muestras que se desarrollan en Bélgica, Francia, Italia, España, Alemania, Holanda, etc., siempre combinando lenguajes, escrituras y visualizaciones. A partir de esa fecha se dedica en exclusividad a la teoría y la crítica del arte. Algunas de sus obras: "El Estupor del Arte", Ediciones Gaglianone, Buenos Aires, 1984; Curaduría "5 Artistas Diálogo de Tendencias", Universidad de Pavia, 2003; Curaduría "González Mir", Fundación Klemm, 2004; Curaduría "Pietro Finelli", Fundación Klemm, 2005.

Tiempos de modernidad en el Chaco

El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno

MARIANA GIORDANO

Introducción

Hablar de modernidad en el Chaco resulta, en primer lugar, un tema complejo y debatible, como lo es en diversos ámbitos, dado que este concepto pensado para la cultura europea pretende traspolarse a situaciones contextuales diferenciales en el ámbito latinoamericano. Pero la complejidad se sitúa en este caso, porque el "descentramiento"¹ se acentúa al referirnos a una región considerada en el imaginario argentino de gran parte del siglo XX como el "último reducto" del país, allí donde se enviaban los presos peligrosos, y donde se vivía al acecho de los "indios"².

En este trabajo pretendemos acercarnos a este concepto de modernidad no sólo aludiendo a una época y un contexto, sino principalmente a la visión cultural de un grupo minoritario de la capital chaqueña, Resistencia, que experimentó y valoró ciertos caracteres de la modernidad europea y porteña, transformándolo en ideas, presupuestos, acciones e intercambios artísticos que pueden traducirse en un proyecto moderno. Nos referimos a El Fogón de los Arrieros, cuyo nombre sin embargo puede referir a lo telúrico y costumbrista, pero que sin embargo llevó adelante un proyecto no explícito, informal y dinámico, caracterizado por elementos identificables de una modernidad que pretendía contra-

ponerse a una visión tradicionalista y aún a una identidad mercantilista que caracterizaba la sociedad y cultura chaqueñas.

El contexto de época lo sitúa en el Territorio y posterior Provincia de Chaco³; si bien el campo artístico-cultural chaqueño presenta procesos históricos locales singulares, podríamos pensar que este proyecto moderno se construyó y consolidó durante las décadas que van de 1940 a 1970. Afirmación discutible si se la piensa en función de la totalidad de manifestaciones de la ciudad, pero aceptable si consideramos la existencia de grupos o actores sociales articulados en torno a objetivos comunes de cambio cultural y estrategias precisas de renovación estética: el Ateneo del Chaco desde 1938 había reunido a artistas, escritores y científicos locales que iniciaron una labor orgánica de organización de actividades científico-culturales y de impulso a los artistas locales⁴. En un ámbito tan pequeño como la Resistencia de esa época, las actividades del Ateneo del Chaco se contraponían a una sociedad poco receptiva a las actividades culturales y a una política oficial cultural inexistente.

Un artículo periodístico local daba cuenta del campo cultural, al manifestar que: *"El Chaco con sus 350.000 habitantes y su capital con más de 50.000, no da la impresión de un pueblo ávido de cultura, sino de*

1. Longoni refiere a "modernidades descentradas" para referirse a aquellas que se encuentran fuera de eje, fuera del centro (Longoni, 2006). En el caso del Chaco, el primer centro de referencia era Buenos Aires, también Rosario. Otro centro al que se hará permanente referencia en los discursos modernizadores del Chaco será Europa. Es debatible también este posicionamiento de centro-periferia, tal como se advierte en la propuesta de Pérez de "descentrar el centro" y/o "rechazo o negación del propio concepto de centro" (Pérez, 1999).

2. Son diferentes las referencias al respecto, tanto en notas gubernamentales, como en textos periodísticos, cartas de viajeros, etc. Un ejemplo lo constituye una postal de un rostro de indígena –imagen de Boggiani obtenida en el Chaco paraguayo pero que "viajó" al Chaco argentino– enviada desde Buenos Aires a España, donde el emisor escribía a su familia en el Viejo Mundo, expresando: "Fijate bien en este indio sin asustarte porque está muy lejos de aquí y no puede comerse más que a los presidiarios que envían al Chaco". Postal en Colección CEDODAL, Buenos Aires. Sobre la construcción de este imaginario, véase Giordano, 2005.

3. El Chaco se provincializó en 1951; durante su etapa territorial las autoridades fueron designadas por el Poder Ejecutivo nacional con acuerdo del Senado. Ello repercutió en el ámbito cultural, dado que los gobernantes no eran del Territorio y en escasas oportunidades dedicaron recursos y proyectos a la acción cultural. Un caso particular en tal sentido fue José Castells, quien ocupó la Gobernación del Territorio entre 1933 y 1938, e incorporó técnicos y profesionales en los ministerios que contribuyeron al cambio, aunque su acción fue a través de grupos culturales o instituciones que operaron en forma autónoma a la organización estatal, como la *Peña Los Bagres* (1936) y el *Ateneo del Chaco* (1938). Cfr. Miranda, 1985 y Giordano, 1999.

4. Sobre el Ateneo del Chaco, Cfr. Giordano, 1997; Leoni de Rosciani, 1996; Miranda, 1985.

una colectividad que lucha por sobreponerse en un ámbito materialista... Desde que se creó el Ateneo del Chaco, por gestión de sus dirigentes o por feliz coincidencia, han visitado nuestra ciudad altos exponentes de la Cultura argentina: de la ciencia, de las letras y de las artes, quienes han ocupado la tribuna de la ya prestigiosa entidad, abordando tópicos cuya simple enunciación ha debido despertar extraordinario interés en nuestro incipiente medio cultural"⁵.

De ese ámbito formal de actividades del Ateneo del Chaco, surgirá hacia 1943-44 un grupo que, en su primera etapa será el correlato informal de esa institución, y que impondrá un sello peculiar a la acción cultural chaqueña: El Fogón de los Arrieros.

Conformación de un espacio cultural: el debate tradición-modernidad

Resulta difícil definir con expresiones precisas y contundentes qué fue ese Fogón de las décadas de 1940 a 1970⁶. Descripto como museo, institución cultural, club, caja de sorpresas, templo de la amistad, y de tantas otras formas, tal vez podríamos pensarlo como un estilo de vida. Hacia 1937 llegan a Resistencia, procedentes de Rosario, los hermanos Aldo y Efraín Boglietti. Su casa se convierte en el lugar habitual de reunión donde los amigos, y los amigos de los amigos, prolongan la charla informal y amena. Se hace costumbre luego que las personalidades invitadas por el Ateneo del Chaco se acerquen a la rueda amistosa.

A esa casa llegó, primero "de paso", el poeta y tallista Juan de Dios Mena, quien

según el relato institucional "se queda una noche, otra y, finalmente se aquerencia". Se convierte en "capataz" y Aldo en "peón", de acuerdo a las categorías que ambos, irónicamente, eligen. Este párrafo reúne sin duda el discurso "oficial" de El Fogón.

La informalidad de sus actores principales caracterizaba el grupo. El espacio se convirtió en lugar de encuentro de artistas, taller literario de poetas y escritores, escenario de grupos de teatro, tribuna de disertantes preocupados por cuestiones estéticas y atelier de pintores, escultores y tallistas. Asimismo, se presentó en este ámbito una actitud *avant garde* si consideramos acciones similares en espacios culturales actuales: el hecho de alojar en El Fogón a quienes por diferentes razones (culturales o científicas) acudían a Resistencia, como fue el caso, entre otros, de Paco Aguilar, Pablo Rojas Paz, Alfredo Varela, Luis Jiménez de Azúa, Stefan Erzia, León Felipe, Aquiles Badi, Arturo Barea, Rafael Alberti, Nicanor Zabaleta, Francisco Romero, José Babini, Andrés Segovia, Enrique Molina, Raúl González



Juan de Dios Mena y sus tallas de curupí. AEFDA

Tuñón, Witold Malcuzyński, Jorge Luis Borges, Lorenzo Domínguez.

La denominación de este espacio y de su grupo como El Fogón de los Arrieros surgió hacia 1949 propuesto posiblemente por Mena y si bien se advierte en el mismo la tendencia localista de este artista (expresada en su obra poética y escultórica y en su propia figura conocida en el ambiente cultural como "el gaucho Mena"), desde otra lectura, el nombre parecería querer simbolizar también la reunión de amigos alrededor de su calor humano. Expresaba el escritor Alfredo Veiravé sobre este período fundacional de El Fogón:

Entre Mena y Aldo, y también entre su hermano Efraín y todos aquellos que gustaban de las largas tenidas hasta el amanecer, ya sea de arte o de simple vida vivida, se fue haciendo un núcleo cada vez mayor. Deberíamos decir, para no ser injustos con nadie, que cada uno de los fogoneros hizo su propio fogón alrededor de la amistad común y sobre las dos imágenes proyectadas por aquellas



Espacio interior del "Viejo Fogón". AEFDA

5. La Voz del Chaco, 2 de noviembre de 1940.

6. Dos fechas significativas se dan entre fines de los sesenta y los setenta y en el accionar del Fogón: por un lado, la transformación en Fundación en 1968, lo que le confiere un perfil institucional a las acciones realizadas. Y más adelante, la muerte de Aldo Boglietti en 1979, que llevará a una declinación de las actividades.

dos personas que se constituyeron en Capataz y Peón, respectivamente. Después, aquel rincón de amigos (artistas o no), tuvo su encuentro con la trascendencia, comenzó a hacerse conocer fuera, comenzó a constituir un sonido que pasaba de mano en mano: "Si vas a Resistencia, andá a visitar el Fogón de los Arrieros..."⁷

En el período inicial de conformación de este espacio, la cuestión localismo-universalismo/ tradición-modernidad se hacía presente. Hilda Torres Varela, compañera de Aldo Boglietti, fue sin duda una de las referentes en el interés de postular una impronta moderna que, más allá de su acción en el Teatro Experimental del Fogón, pretendió imponer en todas sus actividades. Expresaba al respecto: "Cuando estábamos con Alberto Torres⁸ la conversación era muy natural. Cuando estaba el Negro Mena yo me tenía que cuidar un poco porque no quería ser pedante en determinadas cosas... Mena era un tipo muy apegado a lo que fuera tradicionalismo y Aldo no. Aldo era un tipo del siglo XX y del siglo XX para adelante..."⁹. Más allá de su aseveración sobre la opción de Boglietti, fue ella misma un actor central en la impronta moderna del Fogón: cuando se refiere a hablar de manera "natural" con Torres, hace alusión al conocimiento del arte francés que tenía Torres por haber vivido en la París de entreguerras y haber tenido vínculos con la vanguardia parisina de la época. Lo "natural" entonces, estaba vinculado con lo "moderno" que desde su percepción, era a la vez la impronta que Boglietti pretendía darle al Fogón.

Con el paso del tiempo el Fogón llegó a cobrar cada vez mayor relevancia en Resistencia, y proyección en el resto de la provincia y del país, lo que en escritos de Hilda Torres Varela distinguirá el "Viejo Fogón" (no sólo en el edificio viejo, sino también referenciado por la presencia de Mena que muere en 1954) del "Nuevo Fogón"¹⁰ ya ubicado en el edificio moderno diseñado por Horacio Mascheroni, donde se trasladaron en 1955. En esta alusión a lo "viejo" y lo "nuevo" también se encuentra implícita la concepción de tradición vs. vanguardia: "Lo de Fogón nuevo lo decían algunos con orgullo, otros, reacios a su fisonomía de vanguardia, con recelo"¹¹. Esta difusión y conocimiento de su accionar – especialmente en el ámbito nacional – se vio favorecido por las diversas visitas de artistas y conferencistas que se acercaron a este peculiar ámbito.

Paulatinamente El Fogón fue alejándose de aquellas agrupaciones de tendencia nativista, para destacarse en el contexto local



Jorge Luis Borges, invitado por el Ateneo del Chaco, visita El Fogón, en la imagen junto a Efraín Boglietti y su esposa. 1950 (Foto Pablo Boschetti, AEFDA)

como un núcleo cultural de marcada orientación cosmopolita. Los intercambios con artistas y grupos de Rosario y Buenos Aires que generaba Boglietti fueron orientando ese perfil. Decía Hilda Torres Varela que "Aldo tenía un ojo para el arte...", con lo que refería al juicio estético, que se vinculaba a la vez a una capacidad de gestión destacada.

Lo regional y nacional desde la mirada europea

En los años en que la discusión tradición-modernidad fue más evidente (hasta la muerte de Mena en 1954), Boglietti buscará sin embargo darle un perfil cosmopolita, a la vez que aportar al desarrollo de los artistas locales que en su mayoría



Aldo Boglietti (Foto Grete Stern, ca. 1959, AEFDA)

7. Alfredo Veiravé. "Qué es El Fogón de los Arrieros". En: Guía Fogonis, s/f.

8. Alberto Torres fue el motor del Ateneo del Chaco. Médico, mecenas y gestor cultural.

9. Entrevista a Hilda Torres Varela. Resistencia, 9/4/1994.

10. AFD. Hilda Torres Varela, "Historia de El Fogón de los Arrieros", 1979.

11. Ibidem.

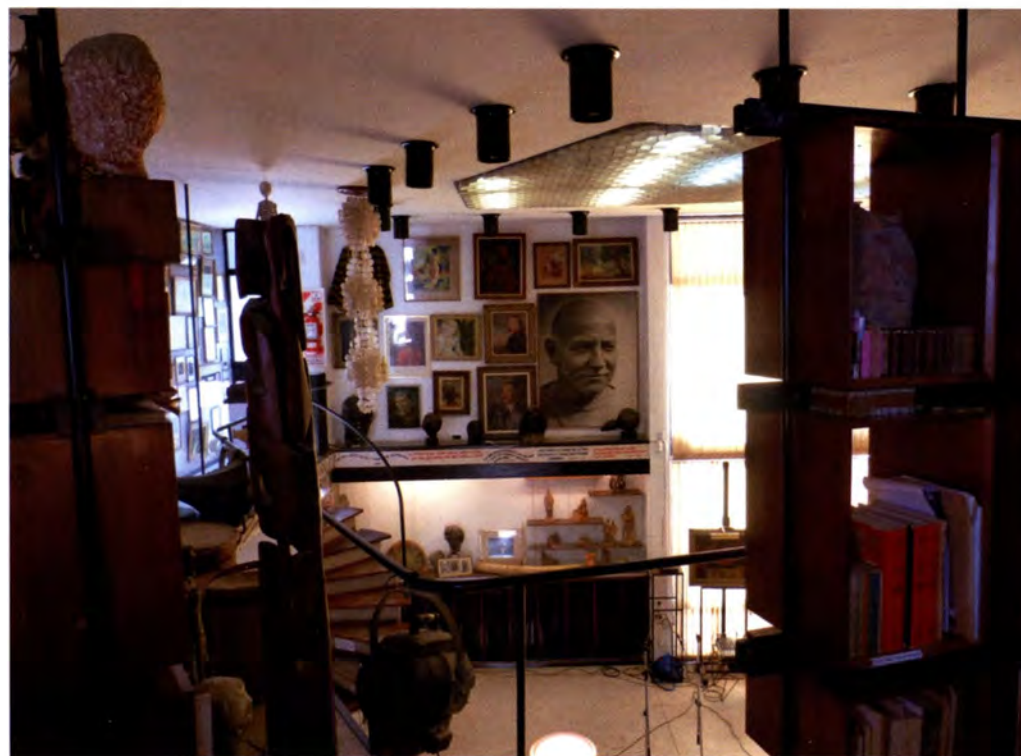
seguían optando por una temática localista, como Carlos Schenone y Crisanto Domínguez en escultura. El pintor René Brusau fue sin duda un factor importante en la impronta moderna que desde el ámbito local se buscará incentivar, y se ha atribuido a su influencia en Mena el carácter sintetista y abstracto de las últimas tallas de éste. También lo fue en el ámbito de las letras el poeta y escritor Alfredo Veiravé, que ya en los sesenta tendrá una participación creciente en las actividades del Fogón.

Aún así, en esta línea de integrar lo regional a lenguajes universales podría resumirse el objetivo organizacional y

estético del *Fogón*. Ámbito que para la década del '50 comienza a brindar en su acervo permanente y en las muestras transitorias de los artistas que lo visitaban, un panorama del arte nacional: las pinturas y grabados de Butler, Castagnino, Cochet, Delhez, Berni, Spilimbergo, Forte, Badii, Audivert, Gómez Cornet, Soldi, Seoane, Pettoruti, Sergi, Venier, Grela, Barragán, Forner, Bonome, las esculturas de José Alonso, Arranz, Budini, Lorenzo, Fontana, Gerstein, Knopp, Victor Marchese, Polacco, Paez Vilaró, San Luis, Sassone, Vinci, Schenone, Mena y otros, los óleos de Capristo, Jonquières, Grela, Gorrochategui, Vázquez, Libero Badii,

Bonome, Arranz, Fernández, Navarro, Brasco, los murales de Urruchúa, Vanzo, Marchese y Monsegur. Dentro y fuera del edificio y en las terrazas coexisten las obras de Noemí Gerstein, Lucio Fontana, Pettoruti, Erzia, Páez, Vilaró, Soldi, Severini, Castagnino, Uriarte, Gambartes, Pucciarelli, Bigatti, Barragán. Así también las obras de artistas locales como René Brusau, Eddie Torre y las de quienes residieron un breve tiempo en Resistencia como Jacinto Castillo, enriquecieron el acervo del lugar. Resulta significativa a su vez la proyección de filmes de vanguardia que se diferenciaban de aquellos de corte comercial que podían verse en cines de Resistencia y los filmes y diapositivas que gestionaban ante el Instituto Di Tella para ser proyectados en el Fogón¹².

Artistas, críticos, entusiastas del arte y público en general fueron convocados a experimentar una insólita integración entre obras de arte y objetos cotidianos que se añadieron a los géneros y formatos convencionales de obras plásticas: frases en su



Interior del moderno edificio de El Fogón de los Arrieros, inaugurado en 1955



Conferencia de Jorge Romero Brest en El Fogón de los Arrieros, s/f (foto Pablo Boschetti, AEFDA). Es probable que se trate de una conferencia dada en abril de 1962 sobre Juan de Dios Mena

12. Dentro de las "Notas" finales que usualmente el Boletín del Fogón incluía de manera irónica con información de diferente índole, en el Suplemento 1963 expresaba que: "En medio de no sabemos qué, se nos traspapeló la fecha (y el recorte del diario donde figuraba) del espectáculo de films y diapositivas (Picasso, Wright, etc.) del Instituto Di Tella." *Suplemento del Boletín El Fogón de los Arrieros*, 1963, p.8.

mayoría humorísticas se entremezclaron en un "armónico desorden" con litografías de Pettoruti o los óleos de Vicente Forte.

De este intercambio con artistas, escritores y teóricos del arte se generaron procesos de intercambio y circulación de saberes artísticos que se manifestaron en una importante producción escrita (cartas, poemas, escritos varios), que conforman parte del archivo de El Fogón de los Arrieros, algunos de ellos, publicados en el Boletín de la institución, al que nos referiremos luego. Textos de Jorge Romero Brest, Cayetano Córdova Iturburu, Salomón Wapnir, Emilio Pettoruti, Lucio Fontana, Grete Stern, Demetrio Urruchúa, Líbero Badii, Raúl Monsegur, Gyula Kosice, Rodrigo Bonome, Julio Vanzo, Eduardo Jonquiéres, Sergio Sergi, Saúl Yurkievich, Delio Panizza, Arturo Barea, Alfredo Veiravé, Bernardo Canal Feijoo, Damián Bayón, Dardo Cúneo, Nicolás Guillén, María Fux, entre tantos otros, dan cuenta de los intercambios tanto con la metrópoli porteña y artistas radicados en el exterior, como con referentes de otras provincias. Estos escritos se caracterizan, en su mayoría, por la informalidad y desparpajo de alocución unidos a conceptualizaciones de relevancia sobre el rol del arte y del artista, la crítica de arte, la gestión oficial y privada y la producción artística contemporánea. La discusión, reflexión, intercambio de materiales, experiencias de vida y conceptualizaciones sobre el arte que surgen de estos textos se convierten en una

temática significativa de análisis que excede este trabajo¹³. La formación y actividad profesional de muchos de los escritores y artistas que intercambian estos escritos con Juan de Dios Mena, Aldo y Efraín Boglietti e Hilda Torres Varela, se encuentran en muchos casos con la informalidad de los dos primeros, sumados a la ironía y la deconstrucción de un discurso formal que tanto Mena como Aldo cultivaban en sus escritos privados¹⁴, y al que muchos de los escritores se adecuan.

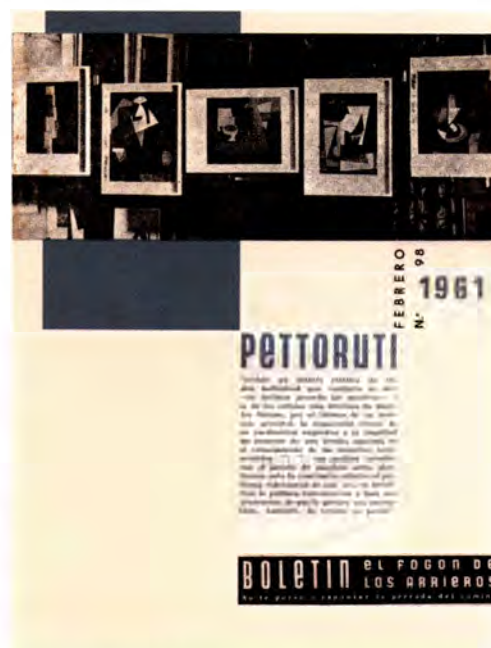
Proyectos modernos, difusión acotada

La modernidad del Fogón no se manifestó solamente en la organización de conferencias y exposiciones de artistas y escritores de vanguardia y en la conformación de una colección que remite a un arte de vanguardia, sino también a la realización de proyectos culturales (denominarlos "proyectos" le confiere una cierta organicidad y sistematización que en este caso creemos apropiado). En esta ocasión nos referiremos sintéticamente a tres de ellos: el Boletín de El Fogón de los Arrieros, el Teatro Experimental y el Plan de embellecimiento de Resistencia. Sus acciones se mostraron, en los dos primeros proyectos señalados, acotadas a los "fogoneros" o artistas e intelectuales ligados al grupo, mientras el Plan de embellecimiento de Resistencia constituyó una estrategia de apertura institucional a un entorno socio-cultural que en su gran mayoría desconocía y hasta reprobaba las actividades que en El Fogón se desarrollaban, por considerarlas

alejadas al contexto. Sin entrar en la discusión surgida en la sociedad resistenciana de las décadas señaladas sobre la "cultura de elite" que representaba el Fogón, fue sin duda ése el concepto que en numerosas oportunidades aparecían en diarios locales sobre su accionar.

a) El Boletín de El Fogón

Así como resulta difícil definir a El Fogón también ocurre con esta publicación mensual que se publicó entre 1953 y 1965 y fue dirigida por Hilda Torres Varela. Si bien podríamos incluirla entre las revistas culturales, su formato, estrategia expositiva



Tapa del Boletín de El Fogón de los Arrieros N° 98, 1961. En el mismo se anunciaba la incorporación a la colección de obras de Pettoruti, por lo que la tapa está dedicada a este artista.

13. Una referencia interesante que ha sido analizada por Miryam Romagnoli alude a los intercambios de correspondencia con Emilio Pettoruti con anterioridad y posterioridad a su visita a Resistencia invitado por El Fogón de los Arrieros en 1962. En estas cartas no solamente se tratan cuestiones relativas al mural que donará el artista al Fogón, sino también a su valoración de la acción moderna de El Fogón, sus decisiones estéticas respecto a la obra que propondría, su situación en París, etc. Cfr. Romagnoli, 1992.

14. Resulta difícil clasificar de "privados" a estos escritos si pensamos en El Fogón como institución. Pero los mismos guardan, en su mayoría, la estructura de cartas privadas donde se intercalan cuestiones artísticas y de gestión de actividades.

y distribución difieren de otras que se dieran en el contexto latinoamericano: hasta la década de 1960 el boletín osciló entre 12 y 14 páginas y en los años que se editó de esa década aumentó considerablemente la extensión, con números de hasta 63 páginas. Su contenido refleja el perfil del grupo que conformaba El Fogón: una mixtura de textos críticos, poemas, notas crónicas y noticias de las actividades culturales que se llevaban a cabo ponen de manifiesto una concepción moderna del *arte* solapada por apreciaciones superficiales, humorísticas y paródicas, pero que sin embargo en su conjunto construyen un entramado significativo de artistas y teóricos de diversas disciplinas.

A estos contenidos textuales se sumaban los iconográficos: la tapa del Boletín contenía por lo general una obra moderna (pintura, grabado, escultura o mural) vinculada a algún artista de quien se refería el texto interior, y a partir de 1961, fotografías de esculturas que El Fogón comenzó a "plantar" en las calles de Resistencia, o de espacios del mismo edificio y su colección. El Boletín también listaba en su sección "Arrimaron su tizón" sobre los libros y revistas que se incorporaban a la biblioteca del Fogón, los que también avalan el perfil moderno y la circulación de saberes críticos sobre el arte que desde un lugar periférico como Resistencia se mantenía. Las "Caléndulas Fogonis" (generalmente en un Suplemento del Boletín publicado a fin de año) actualizaba la información de las conferencias, exposiciones y desde 1961 las

inauguraciones de esculturas urbanas que realizaban. Una lectura de esta sección en el suplemento de 1963 nos revela la inauguración de una escultura de Líbero Badii con presencia del artista, conferencias de Jorge Romero Brest, Ernesto Sábató, León Klimovsky, José Luis Romero, Rodrigo Bonome, Córdoba Iturburu, Salomón Wapnir entre tantas otras, junto a un concierto de Ariel Ramírez, recital de danza moderna de María Fux, visita de Emilio Pettoruti y homenaje al mismo.

El Boletín del Fogón, con un formato de construcción del texto lingüístico y visual dinámico, introdujo un concepto de modernidad que remitía al arte europeo, destacando las resonancias locales y convirtiéndose en una elocuente y satírica crónica de su accionar cultural. Su difusión, sin embargo, fue acotada a los miembros del Fogón y los suscriptores.

b) Teatro Experimental del Fogón de los Arrieros¹⁵

El rol del teatro del Fogón se entiende no solamente por la formación de Hilda Torres Varela en letras y orientada al estudio del teatro, sino también por haber marcado un pliegue significativo en la historia del teatro independiente chaqueño, no sólo por la conformación de un elenco y la elección de una dramaturgia moderna, sino también por la tarea formativa a través de cursos y conferencias. En 1949 surgió como Seminario teatral que sumaba actividades de teatro infantil, pero recién en 1953 realizó su primera puesta en



"Ansia de luz", de Herminio Blotta. Inaugurada el 27 de octubre de 1961.

15. Para mayor información sobre el mismo Cfr. Capetinich, 2012.

escena con la obra *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams y dos años más tarde realizó la primera puesta circular en Chaco con una obra de Noël Coward, *Hay fever o Fiebre de beno*, todos ellos en el mismo edificio del Fogón, lo que obligaba a un escenario reducido y por ello también a la experimentación en la escenografía que durante varios años estuvo a cargo del arquitecto Sánchez de Bustamante.

Desde la selección de textos vinculados a escritores de vanguardia, hasta la puesta en escena y disposición que se aleja del formato tradicional, sumado al elenco y la dirección¹⁶, convirtieron a este teatro en un espacio de permanente innovación, de allí que asuma la denominación de "Teatro experimental". Un comentario en el mismo Boletín de El Fogón hace referencia a la actividad y difusión del mismo: *"Tres noches consecutivas el Teatro del Fogón de los Arrieros ofreció dos farsas francesas medievales y una pequeña obra maestra de Chéjov, dirigidas en esta oportunidad por el fundador*



El teatro de El Fogón representando "Fin de semana", de Noël Coward, con la dirección de Francisco Javier e Hilda Torres Varela. 1955. AEFDA

del teatro ABS de Mar del Plata, José María Orensanz. Y una vez más, el público de Resistencia pudo apreciar la calidad de un elenco homogéneo y dúctil... El milagro, más difícil de apreciar para el espectador de sentido del funcionamiento del espectáculo, es la resolución de dificultades presentadas por una escena pequeña, sin telón y sin escondrijos, para la escenografía y otros detalles de escena que las necesidades de cada obra obliga a desplazar..."¹⁷

La labor de este elenco fue continua hasta 1967, con la realización de obras de vanguardia en ocasiones no estrenadas en Buenos Aires, e imponiendo durante todo este período la realización de teatro leído.

c) El plan de embellecimiento de Resistencia¹⁸

En los inicios de la década del '60, El Fogón de los Arrieros adopta una presencia pública vinculándose con un colectivo social más amplio a través del denominado



Visita de Pettoruti a Resistencia en 1966. Junto a fogoneros frente al mural de su autoría, en ocasión de un acto-homenaje realizado al artista por la donación de la obra, que fuera inaugurado en 1963 (Foto Pablo Boschetti, AEFDA)

Plan de embellecimiento de *Resistencia*. Probablemente en esta instancia podemos hablar de una institucionalización del Fogón. Esta propuesta, en su primera etapa implicó la movilización ciudadana para el mejoramiento de banquetas y veredas públicas, para luego pasar a la incorporación de esculturas con el objeto de construir una "ciudad-museo", dando inicio a la denominación actual de "Resistencia, ciudad de las esculturas".

La expansión de la escultura hacia el ámbito ciudadano derivó paulatinamente en el paso de una valoración de tipo simbólico-histórico a una de carácter artístico-cultural, en un proceso fértil que iría configurando a las esculturas como referentes urbanos. Y se vio complementada con murales en espacios urbanos y en espacios cerrados pero de uso público, como el excepcional mural de Pettoruti que se emplazó en la casa de Gobierno del Chaco luego de su visita a esta provincia en 1962 invitado por El Fogón.

Desde lo institucional, este proyecto marcó una posición política, a la vez que planteó la necesidad de una identidad urbana alternativa y suscitó diversas opiniones acerca del "valor social del arte" y la necesidad de reinventar una ciudad. Esto derivó también en enfrentamientos más evidentes sobre el rol de El Fogón en Resistencia, en ocasiones formalizados a través de normativas oficiales o de debates en medios periodísticos, en los que participaba el mismo Aldo Boglietti. Es que, con este plan de embellecimiento, del que estuvo al frente El Fogón

16. La dirección del elenco, fue rotando entre ciertas figuras de relevancia nacional como Francisco Javier, Guillermo Maceira, José María Orensanz, Elisa Strahm, pero predominantemente está a cargo de Hilda Torres Varela, con sólida formación académica en letras, y abogada al estudio del teatro.

17. Burvei. "Teatro en El Fogón. Dos comentarios". Boletín de El Fogón de los Arrieros N° 81, septiembre de 1959, p. 3.

18. Sobre este tema Cfr. Romagnoli, 1989; Gutiérrez Viñuales y Giordano, 1992; Giordano, 2007.

entre 1961 y 1977 –con interrupciones ocasionadas por los conflictos políticos derivados del mismo– la ciudad y su proceso de modernización se ponían como objeto de discusión ideológico-estético.

Así, El Fogón se nos impone como otro itinerario de la modernidad, del que podríamos discutir la noción de “periférico” o de “doble periferia” o de “modernidad descentrada”. Sin profundizar en la complejidad de estas cuestiones tan extensamente problematizadas y problematizadoras, es posible no obstante pensar que El Fogón se nos impone como un sistema de respuestas culturales modernizadoras en una sociedad pre-moderna, respondiendo con obras modernas (visuales, arquitectónicas, teatrales), con acciones programáticas y teorizaciones que constituyen fragmentos de esa modernidad que se pretendía.

BIBLIOGRAFÍA

Capetinich, Mima (2012). *Historia del Teatro en el Chaco (1900-1967)*, Resistencia, Librería de La Paz.

Giordano, Mariana (1999). *Juan de Dios Mena*, Buenos Aires, CEDODAL.

— (2005). *Mena*, Buenos Aires, El Ateneo.

— (1997). “El ambiente cultural chaqueño en la primera mitad del siglo XX”. En *XVI Encuentro de Geohistoria Regional*, Resistencia, IIGHI- CONICET.

— (2007). “Exhibir bajo las estrellas. Un Museo al aire libre”, en Bellido Gant, María Luisa (coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El Museo como protagonista*, Madrid, Ed. Trea, pp.127-143.

Gutiérrez, Ramón y Giordano, Mariana (2000). “Resistencia: la creación de una imagen urbana”. En Gómez, Fabriciano (coord.), *Resistencia, Ciudad de las esculturas*. Chile, Fundación Urunday, pp. 10-12.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Giordano, Mariana (1992). “El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta”. En *XII Encuentro de Geohistoria Regional*, IIGHI-Conicet, Resistencia, pp.161-175.

Longoni, Ana (2006). “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”. En *Arte y Literatura del siglo XX*, Fundación Espigas, Buenos Aires.

Miranda, Guido (1985). *Fulgor del desierto verde*, Resistencia, Los pioneros.

Pérez, David. (1999). “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras”. En: Jiménez, José y Castro, Fernando (eds.) *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Editorial Tecnos, pp. 17-32

Romagnoli, Miryam (1992). “Un mural de Pettoruti en Resistencia”, *XII Encuentro de Geohistoria Regional*, Resistencia, IIGHI, pp. 261-271.

— (1989). *Resistencia, ciudad de las esculturas*, Resistencia, Subsecretaría de Cultura, 1989.

Mariana Giordano. Doctora en Historia. Investigadora Independiente de CONICET y profesora de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades – UNNE. Académica Delegada por el Chaco en la Academia Nacional de Bellas Artes. Dirige el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET / UNNE) en Resistencia, Chaco. Curadora de exposiciones y profesora invitada en universidades argentinas y extranjeras. Sus investigaciones abordan la historia del arte y la cultura del Gran Chaco. Entre sus publicaciones se destacan; *Mena* (El Ateneo, 2005), *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (Al Margen, 2004), *Fotografía e identidad. Captura por la cámara devolución por la memoria* (Trilce, 2010), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (IIGHI-CONICET/FADyCC-UNNE, 2011), entre otros.

La experiencia del tiempo en la filosofía, la literatura y el arte

ELENA OLIVERAS

No hay esencia que preceda a la existencia. Nos vamos haciendo. Lo muestra Heidegger en *Ser y Tiempo* (1927) al desarrollar su tesis sobre el *Dasein* (existente) como evento o acontecer.

La gran paradoja es que *siendo tiempo* no podemos hablar de él. Como decía San Agustín “Quid est ergo tempus? si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio” (Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, yo lo sé, pero si quiero explicarlo, entonces no lo sé).

En la concepción agustiniana, el tiempo es perplejidad. Como ya observó Aristóteles, es un *fue* que ya no es, es un *ahora* que no es—dado que el ahora no se puede detener pues, si tal cosa ocurriera, no sería tiempo—y es un *será* que todavía no es. En otras palabras, el tiempo no tiene dimensión y cuando intentamos aprehenderlo se desvanece.

No obstante esta dificultad el tema del tiempo ha sido central en la obra de filósofos, literatos y artistas. Tomaremos como ejemplos significativos filmes de dos exponentes de la segunda mitad del siglo XX—Pier Paolo Pasolini y Andy Warhol—no sin antes destacar que no son pocos los artistas contemporáneos que centralizan el tema del tiempo. Entre otros, Francis Alys en *Paradoja de la praxis I* (*Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*), un film de 4:59 minutos realizado en febrero de 1997. Allí nos hace concientes del paso del tiempo al empujar un bloque de hielo que se va derritiendo en las calles de la ciudad de México. ¿Qué mejor metáfora del tiempo que pasa y se nos escurre entre las manos?

Entre los trabajos más recientes recordamos *The clock* de Christian Marclay, presentado en la Bienal de Venecia (2011) y por el que

obtuvo el León de Oro. Se trata de un montaje de películas y otros materiales audiovisuales que tienen la particularidad de mostrar escenas en las que vemos u oímos qué hora es. Lo particular de esta obra es que el tiempo indicado en la pantalla coincide, sincronizado, con el tiempo real del espectador. Esto permite percatarnos de que avanzamos entre marcas regulares de tiempo; sin embargo, al llegar a un nuevo minuto sentimos que, cualitativamente, poco o nada tiene este que ver con el anterior.

La *durée*

No hay *un* tiempo que alcance a definir un momento, que es lo realmente existente. Podríamos concluir que hay tiempos, cualitativamente diferentes, para cada momento. Nada más irreal que el tiempo dividido en partes iguales, el tiempo cronométrico, mecanizado, de las agujas de un reloj.

De acuerdo con Henri Bergson, el tiempo no es un fenómeno espacial sino una experiencia interior. Su posición antimecanicista, tal como es expuesta en *L'évolution créatrice* (La evolución creadora), adopta la metáfora del collar de perlas:

Allí donde hay una fluidez de matices (*nuances*) fugitivas que avanzan unas sobre otras, [nuestra atención] percibe colores separados y, por así decirlo, sólidos que se juxtaponen como las perlas variadas de un collar: le fuerza entonces suponer la existencia de un hilo, no menos sólido, que mantiene a las perlas juntas.¹

Pero no hay en realidad “colores separados” (como no hay momentos absolutamente cortados de otros), así la tonalidad de una perla se refleja en la de al lado: hay una fluidez de brillos y

1. H. Bergson. *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 3 (nuestra trad.).



Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria*, 1931, óleo sobre lienzo, 24 x 33 cm. MOMA. Nueva York.

matices, de *nuances* fugitivas. Es ésta una imagen de la *durée* (duración) actuante que explica la memoria como “duración”, como prolongación del pasado en la vida del presente.

Al considerar que no hay lógica de los sólidos –no hay “perlas” separadas–, Bergson opera en la zona de prohibición de la certidumbre cartesiana. No ya claridad ni distinción. El tiempo se vuelve “blando”, tal como lo muestra Dalí en *Persistencia de la memoria*.

Los puntos que se suceden en el espacio jamás podrán traducir el fluir impredecible.

“Hagamos un esfuerzo, por el contrario, de percibir el cambio tal como es en su indivisibilidad natural” dice Bergson en *La pensée et le mouvant* (El pensamiento y lo moviente)². Haciendo este esfuerzo podremos captar las *nuances* de la subjetividad, su “música”. El sujeto está allí entero, en la “coloración” que asume cada experiencia nueva.

Sin embargo, existe una inclinación natural del intelecto a ignorar la “evolución creadora” y la realidad del “pensamiento moviente” para fijarse en lo inmóvil y concebir el movimiento en función de esa inmovilidad.

Anti-intelectualista y bergsoniano, el *Calendario 012* (2003) de Marta Ares consiste en una grilla dibujada en la pared donde los números no siguen la secuencia lógica: saltan o se repiten, más allá de la neutralidad de los treinta o treinta y un casilleros correspondientes a cada uno de los días del mes, es decir más allá del tiempo espacializado. Al saltar números o repetirlos Ares exhibe la dificultad de dividir regularmente el tiempo. No todos los días tendrían, por lo tanto, veinticuatro horas; algunos durarían menos o más, y otros ni siquiera tendrían un mínimo registro en la memoria del sujeto.

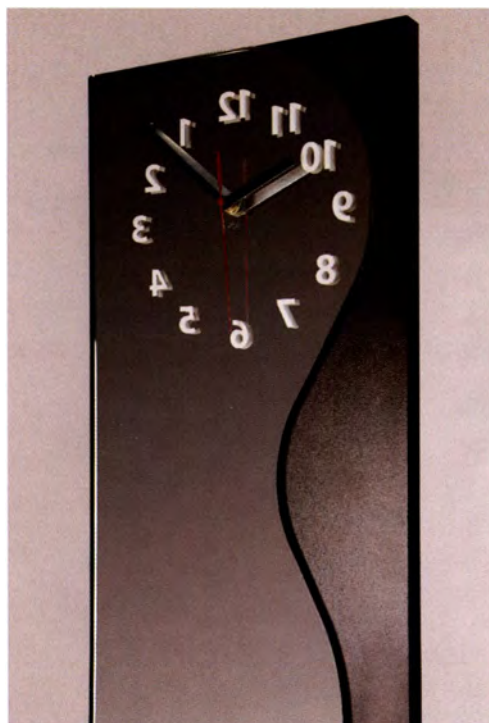
También *Nuestro tiempo* (2011), un inquietante reloj de Ricardo Blanco, altera el orden secuencial ascendente como si no hubiera progresión del presente hacia el futuro sino al revés. También lo hace en otro de sus relojes que lleva el proustiano título: *En busca del tiempo perdido* (2011).

Blanco hace referencia a la compleja intención de “contener” el tiempo. Afirma: “El tiempo es una dimensión conceptual interesante de expresar en un sistema de formas. Mucho más compleja es la intención de contenerlo pues es contradictoria la idea de contener aquello que indefectiblemente fluye.” Lejos de resolver la dificultad en el diseño, corporiza la problemática en términos programáticamente anti-funcionales.

En búsqueda del tiempo perdido

¿Quién mejor que Proust para trasladar a la novela las ideas sobre el tiempo de

2. H. Bergson. *La pensée et le mouvant*, París, Presses Universitaires de France, 1946, p. 174 (nuestra trad.).



Ricardo Blanco, *Nuestro tiempo*, 2011, máquina, madera y espejo.

Bergson? *À la recherche du temps perdu* pone en cuestión el afán del intelecto de fijar los momentos pasados como si fueran eslabones independientes. “Ha sido en efecto un poeta [Proust] quien ha sometido a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia”³, dice Walter Benjamin.

Filosofía y novela van entonces de la mano, unidas por intuiciones afines. ¿Cómo podemos percibir, más allá de la solidez de las perlas del collar, la fluidez de matices (*nuances*) fugitivos? Bergson admite que se trata de una tarea jamás realizable del todo, pero aún así está justificada. Lo comprueba, sin duda, la *Recherche* de Proust.

En busca del tiempo perdido es una recreación desde la novela, de la experiencia bergsoniana de *durée*, es decir, del tiempo no espacializable. En el primer volumen de la obra leemos:

“Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad. Y no eran más que una delgada capa, entre otras muchas, de las impresiones que formaban nuestra vida de entonces; el recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente son tan fugitivos como los años.”⁴

Uno de los méritos de Proust es, precisamente, situarnos en el flujo temporal que se activa gracias a la memoria involuntaria o *mémoire pure* (Bergson). Recordemos que en la *Recherche* se confrontan dos tipos de memoria: una de ellas, voluntaria —o “memoria de la inteligencia”⁵— y la otra, involuntaria, surgida del azar. Los datos de la primera no conservan casi nada del pasado, presentándolo de manera muy pobre.

Durante muchos años el narrador / protagonista de la novela había tenido una visión muy precaria de la ciudad de Combray, donde había pasado gran parte de su infancia. Pero cuando menos lo esperaba, el azar activó su memoria involuntaria y con ella logró que regresara todo lo vivido en la lejana ciudad. Es célebre el pasaje de la magdalena mojada en té que le permitió recuperar el sabor que había saboreado en

su infancia y, con él, Combray entero y sus alrededores.

“Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalena [...]. Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray [...] así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquititas y la iglesia de Combray entero y sus alrededores, todo esto, pueblo y jardines que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té.”⁶

Un objeto banal, como la magdalena, logró que se superpusieran pasado y presente. Lo mismo sucedió con las lozas de un pavimento: el protagonista de la novela, al pisar dos lozas desiguales del pavimento del patio del hotel de Guermantes, rescata por azar sus vivencias en Venecia.

“Casi inmediatamente la reconocí, era Venecia, de la que nada me habían dicho nunca mis esfuerzos por describirla y las supuestas instantáneas tomadas por mi memoria, y ahora me la devolvía la sensación experimentada tiempo atrás de dos losas desiguales del bautisterio de San Marcos, con todas las demás sensaciones unidas aquel día a esta sensación y que habían permanecido a la espera, en su lugar, en la serie de los días olvidados, de

3. Véase el análisis de la relación entre el concepto de *durée* bergsoniana y la memoria involuntaria proustiana en Walter Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999, pp. 10-11.

4. M. Proust. *En busca del tiempo perdido*, I. *Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 2000, p. 516.

5. *Ibid.*, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 62.



Pier Paolo Pasolini, *Edipo Rey*, 1967.

donde las hizo salir imperiosamente un brusco azar.”⁷

Es interesante observar que lo vivido en un presente no sólo remite a un objeto puntual del pasado –el piso del bautisterio de San Marcos– sino a todo el entorno, a la ciudad entera de Venecia. Lo que se da entonces es una condensación de sensaciones similar a la que provoca el sabor de la magdalena.

En el momento en el que pasado y presente se unen Proust hace un importante descubrimiento: el de la existencia de un ser extra-temporal. Esto será motivo de la mayor felicidad. Unir pasado y presente es descubrir, de algún modo, que se ha vencido el tiempo; por lo tanto la muerte ya no importa. “Situado fuera del tiempo, ¿qué podría temer del futuro?”⁸ pregunta el protagonista de la *Recherche*.

Hipérbole del tiempo en *Edipo Rey*

Dada la particularidad del tiempo –ese tiempo propio que hace a nuestra existencia– nada más tremendo que un cambio temporal impuesto desde afuera. Los griegos consideraron que el castigo mayor para un ciudadano era ser expulsado de la polis a la que pertenecía. Ser excluido del espacio propio era la peor condena imaginable.

Cuando, en *Edipo Rey* (1967), Pasolini concibe el destierro de Edipo no sólo hace que sea confinado a otro país (Italia) sino que la linealidad del tiempo en que venía transcurriendo la tragedia se corta abruptamente. La poderosa imaginación del cineasta lo hace salir del siglo de Sófocles para aventurarse en el siglo XX. De este modo, pone de manifiesto la esencia eterna del mito trágico, que ya se manifiesta en el comienzo del film, situado en los años 20. En tiempos del

fascismo italiano, en el seno de una familia burguesa, nace un niño (Edipo), hijo de un soldado, una figura que emana autoridad. Hay claras asociaciones con la figura autoritaria de Layo, el padre de Edipo.

Si bien el final del film, al igual que su comienzo, bien podría leerse como signo de la eternidad del mito, también se impone otra lectura más particular: el mayor castigo no estaría sólo en la ex-patriación, en el destierro, sino en la des-temporalización. La forma extrema de desarraigo no sería entonces espacial sino temporal.

Guiado por su lazarillo (Angelo), Edipo siente que todo, absolutamente todo lo que le rodea le es extraño. El ruido de la calle o un sencillo e improvisado partido de fútbol, lo desorientan.

En las antípodas de la experiencia de “ciudadano del mundo” que procura nuestra época globalizada, lo que la ceguera de Edipo le impide ver es un nuevo tiempo.

Las últimas escenas del film de Pasolini nos sitúan en un momento del siglo XX que no es –aún– el de la mundialización. Momento éste en el que la adaptabilidad está facilitada tanto por el habitual viaje de un país a otro, como por el conocimiento de diferentes lugares que los medios masivos hacen posible. De este modo, los espacios ajenos se nos acercan. No resultaría hoy demasiado “trágico” vivir en un país extranjero pues lo otrora ex-ótico se nos ha vuelto familiar, al

7. M. Proust. *En busca del tiempo perdido*, VII. *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1998 (v. or. 1919-1927), pp. 213-214.

8. *Ibid*, p. 220.

menos a través de sus imágenes. Si Edipo hubiera vivido en tiempos de globalización seguramente hubiera sido menor el dolor por el cambio de espacio pero no hubiera podido dejar de sentir, al igual que nosotros hoy, el salto en el tiempo.

En momento de globalización, el Espíritu Absoluto hegeliano parece finalmente realizado en la historia aunque de “modo pervertido”, según califica Theodor Adorno, pues tomamos conciencia de todo lo que existe, no a través de la filosofía sino superficialmente, a través de las redes electrónicas y mediáticas. Todo está a nuestro alcance interrumpiendo nuestro tiempo individual, irreductible, no “globalizable”.

Diluir nuestro tiempo propio es el desarraigo mayor al que estamos expuestos. Podemos aceptar la familiaridad de un espacio-otro, pero no la cercanía de un tiempo-otro. Distintas generaciones que viven en un mismo momento suelen resultar irreconciliables. Sólo una generación anterior a la nuestra exhibe desfases temporales notables. Los jóvenes “nacen” impregnados de tecnologías que parecen pertenecerles *naturalmente* mientras que sus padres hacen grandes esfuerzos por ingresar en ellas y sus abuelos quedan definitivamente desplazados. No importa donde habiten; es el tiempo lo que se interpone entre ellos, haciéndolos vivir como ‘en otra época’.

En nuestro mundo globalizado, el castigo mayor para un humano sería, en síntesis, no el cambio de espacio sino el salto en el

tiempo. Si hay algo que la globalización no logra uniformizar es el tiempo propio. Tampoco es globalizable la ciudad puesto que ella es, en sí, tiempo; es la huella de todas las generaciones que le dieron vida y que precedieron a la nuestra. Es historia, pasado, presente y anticipo de futuro. Como nuestra vida, la de la ciudad es irrepetible, intransferible, no globalizable. Algunas ciudades modernas se parecen pero están muy lejos de ser iguales.

Si el *Edipo* de Pasolini es ejemplar en cuanto al uso del tiempo para resignificar los contenidos de la obra, otros ejemplos del cine más actual parecen responder a una imaginación no “productiva” –crea-

tiva– sino meramente “reproductiva”, para retomar distinciones kantianas. Es lo que encontramos en el film *El molino y la cruz* (2011) del polaco Lech Majewski. Basado en un óleo de Peter Bruegel *Camino al calvario* no produce ningún movimiento de resignificación notable.

Si Pasolini sorprende, haciendo uso de la abducción, Majewski simplemente pone en movimiento una pintura estática. Es poco mérito para un film que contó con un elevadísimo presupuesto. Se utilizaron recursos mecánicos, efectistas, que no ahondan en las profundidades del sentido de la célebre pintura. A diferencia del film de Pasolini no hay develamientos de significados y cuesta



Peter Bruegel, *Camino al calvario*, 1564

muy poco deducir uno de los contenidos que el director subraya: que el molinero que contempla las variadas escenas desde lo alto es, metafóricamente, Dios.

El cine no cinético de Warhol

En 1964 Andy Warhol presenta *Empire*, un film que promueve una experiencia particular del tiempo, alejada de la que el cine comúnmente brinda. Se trata de un film de ocho horas de duración y sin sonido, donde prácticamente nada cambia, donde casi nada ocurre. Fue filmado el 25 de junio de 1964 de la noche a la mañana, desde el piso 44 del edificio Time-Life. El operador, trabajando con un equipo sencillo (una cámara Auricon), fue Jonas

Mekas y el asistente de Warhol, como en otros filmes, fue el poeta Gerard Malanga.

Contrariamente a lo que el título permite imaginar, no se trata de ninguna saga sobre la colonización, sobre los negocios o la expansión de un país. *Empire* no es nada más que el registro directo del célebre Empire State Building. Podríamos afirmar que este orgullo edilicio de Manhattan es el único *personaje*, el único “actor” que hace lo que específicamente sabe hacer, es decir, nada.

Para el espectador de cine la experiencia del tiempo en películas como *Empire* o *Sleep* (1963) no puede ser más insólita. En *Sleep*, otro extenso film de Warhol, de

seis horas de duración, vemos al poeta John Giorno durmiendo en una cama. Para algunos, estas obras son sólo la ocasión para el aburrimiento, la huida rápida del lugar de proyección, el enojo o la total indignación. Para otros, son el desafío de encontrar una respuesta al ‘por qué’ del uso estático de un medio cinético.

Creemos que ese ‘por qué’ está en permitirnos experimentar el tiempo como objeto (*ob-jectum*) puro, no contaminado por ninguna narración. *Empire* permite una singular experiencia del tiempo a partir de la cual podemos llegar a hablar de él. Siendo el tiempo un campo de paradojas, no es de extrañar que sea la ausencia de tiempo (de movimiento) lo que nos hace tomar conciencia de él.

El autor prácticamente desaparece en *Empire*. Grado cero de intervención y de edición. La cámara-voyeur anula la acción transformadora del autor. Ella se ubica en el centro, y apunta al Empire State; se concentra en él como si no hubiera en el mundo nada más importante que la apariencia del fascinante volumen. Y así Warhol repite un gesto del *pop art*: valorizar un elemento conocido del entorno y transfigurar un “lugar común” (Danto) en objeto de arte.

Empire introduce la pregunta sobre el límite entre cine (en movimiento) y fotografía (fija). Lo mismo sucede en sus *Motion Pictures* (cuadros en movimiento) al forzar la inmovilidad fotográfica. Son



Andy Warhol, *Empire*, 1964.

filmaciones de tres minutos de duración realizadas entre 1964 y 1966, en las que vemos a amigos del artista, músicos, modelos y actores. Se presentan bajo la apariencia de la fotografía pero cuando menos lo esperamos surge el movimiento: una mueca, una sonrisa, una lágrima.

La fotografía puede fijar cosas que han estado en movimiento, como sucede en la famosa imagen de Cartier-Bresson de un hombre saltando un charco, pero no puede darnos el movimiento mismo, como sí puede hacerlo el cine. Sin embargo, lo que *Empire* enseña es que la tira en movimiento puede no mostrar ningún movimiento. Puede tener, poco más o menos, la apariencia de la fotografía. Por eso, el espectador de *Empire*, ante la expectativa del movimiento que no se produce, prestará una inusual atención al más mínimo cambio, la más mínima variación: ver cuándo se prende o se apaga una luz en una ventana, un avión que pasa a lo lejos, el lento pasaje de la noche al amanecer.

Asimismo, sacando de la imagen cinematográfica lo que es esencial a la misma, Warhol hará aparecer el 'puro film'. Tomaremos conciencia de que lo que siempre está en movimiento es la cinta (no el objeto representado). La atención se concentrará en el medio, un rollo que lenta y monótonamente pasa. Percibiremos sus cualidades materiales, sus granos, el desgaste que traducen sus rayas, sus accidentes lumínicos. Lograremos así un conocimiento –infrecuente– del *medio*. El

medio, en su autorreferencia, se ha convertido en *fin*.

Paradójicamente la ausencia de movimiento hará que toda nuestra atención esté centrada en él. A diferencia del espectador común de cine, el espectador de *Empire* siente el tiempo como materia principal. Warhol sostiene, no sin ironía, que sus películas pueden "ayudar a los espectadores a conocerse a sí mismos. Cuando vamos al cine, observa, nos encontramos normalmente en un mundo de fantasía [...] Viendo mis películas se pueden hacer más cosas que viendo otras películas: se puede comer y beber, fumar, toser, mirar a otro lado y luego volver a mirar hacia la pantalla para darse cuenta de que todo sigue estando allí"⁹. El espectador podría además dar una vuelta por el barrio y, luego de unas horas, volver a sentarse frente a la pantalla para ver qué cambios se produjeron en su ausencia.

Un film donde (casi) nada pasa nos da una experiencia vívida del tiempo. Más 'real', más 'visible', casi 'palpable', éste se convierte en objeto de discurso. En el cine, por lo general, demasiadas cosas ocupan el tiempo como para que éste pueda llegar a ser, en sí, un objeto de conciencia. Un siglo puede pasar en una hora, con los más inverosímiles cambios de escenario. No es el caso de *Empire* donde tiempo filmico y tiempo real del objeto filmado coinciden. Por otra parte, en el caso de *The Clock* de Marclay lo que coincide, como ya vimos, es el tiempo de la ficción con el tiempo

real del espectador. Coincidencias que –desde el objeto, en un caso, y desde el sujeto, en otro– nos enfrentan a la realidad del fenómeno del tiempo, 'bajándolo' al plano de lo concreto.

Desde el punto de vista retórico, *Empire* es un trabajo que se define a partir del oxímoron en tanto juega con el movimiento (perceptivamente) inmóvil.

La lentitud de *Empire* trae a la memoria las obras del artista belga Pol Bury. Sus *Puntuaciones* están compuestas por un sinnúmero de alambres de puntas blancas que emergen de un agujero hecho en un panel de madera. Algunos de esos alambres se mueven por un lapso brevísimo de tiempo, mientras que los restantes quedan inmóviles. En *2270 puntos blancos* (1965) sentimos que, de pronto, algo se ha desplazado o ha vibrado, pero no sabemos bien dónde. Es como si hubiéramos registrado el movimiento con nuestra visión periférica, pero en cuanto miramos directamente, nada acontece. Es casi como haber encontrado una aguja en un pajar y luego no poder localizarla más.

Al igual que en las *Puntuaciones* de Bury, la experiencia del tiempo en *Empire* es consecuencia de la desaceleración. Podríamos interpretar esta situación de paciente espera desde un punto de vista sociológico y psicológico, como estrategia de resistencia de algunos artistas frente a la aceleración cotidiana, a la atención inatenta (Benjamin) y a la alienación.

9. Klaus Honnef, *Andy Warhol*, Colonia, Taschen, 2000, p. 74.

Quizás el mayor drama de nuestro ser-en-el-mundo es no tener tiempo. Acelerados al máximo, en el extremo de nuestras posibilidades de percepción, estamos alienados en la vorágine del hacer, condenados a ser sin tiempo. Se desvanece así un irrepetible habitar en el mundo. Desde un punto de vista filosófico, podríamos ver también la necesidad de reafirmar –en presente– el hecho de *ser*. Es evidente que poco o nada

dice *Empire* del objeto representado, salvo que *es*.

En síntesis, dos propuestas sobre el tiempo. En la de Pasolini hay “explosión”, movimiento excesivo, un salto de 25 siglos; en la de Warhol hay “implosión”, como si el devenir se concentrara en un punto donde aparentemente nada pasa, sin embargo algo pasa sin que nos demos cuenta.

Ficción en un caso, realidad en otro.

La paradoja agustiniana sigue en pie. Siendo nosotros tiempo, se nos hace imposible hablar de él. Momentáneamente, sin embargo, ese estado de imperfección de nuestra conciencia puede ser reparado a través del arte, tal como intentamos probar en esta oportunidad.

Elena Oliveras. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste. Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática de Estética, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y de Crítica de Arte, Universidad del Salvador. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Asesora editorial de la revista *ArtNexus*, Bogotá. Fue distinguida con el Diploma al Mérito de los Premios Konex en el área de Estética, Teoría e Historia del Arte (2006). Autora de *Arte cinético y neocinetismo*, *La metáfora en el arte*, *Cuestiones de arte contemporáneo*, *Estética. La cuestión del arte* –que recibió el Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte– y *La levedad del límite*, entre otros libros. Colaboró en tres ediciones de la revista *Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes*, en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* –volumen Estética–, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filosofía, Madrid, y en S. Marchán (comp.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.

Reflexiones acerca de *The Clock* de Christian Marclay¹

NELLY PERAZZO

The Clock es un video-film de Christian Marclay que obtuvo el León de Oro en la Bienal de Venecia de 2011.

La proyección dura 24 horas y cuando el espectador la ve, su tiempo real coincide con el que se presenta en la pantalla. No importa en qué momento accede a la sala, el video está exhibiendo ese horario en su proyección.

La obra está compuesta por cientos de recortes de películas de todas las épocas y de cualquier país de origen. Cada uno de los 1440 minutos del día está presente con un recorte como mínimo.

¿Es entonces un collage? Sí, un collage que se da en el tiempo y que referido a una obra de cine experimental –como este caso– se denomina *found footage* y se inserta dentro de la herencia dejada por las vanguardias artísticas del siglo XX: collage, fotomontaje, ready made, objet trouvé.²

Como ha dicho Bill Viola “el espectáculo se transforma en la exploración de un territorio, el viaje por un espacio de datos. Datos que –por otra parte– se encuentran en un universo textual donde todos los elementos están disponibles en forma simultánea.”

Esta práctica lleva implícita la idea de montaje y de apropiación.

Trabajar con la apropiación es un modo de producción dentro de las nuevas formas de la práctica artística. Utilizar lo dado parece ser la consigna de la hora. El material de archivo es más económico y más fácil de obtener.

Según Nicolás Bourriaud,³ la figura del artista de la post producción es similar a la práctica del DJ y la actividad de un web surfer. El DJ activa la historia de la música copiando/pegando trozos sonoros.

Aquí nos volvemos a encontrar con Christian Marclay quien comenzó su exploración musical de mezclas de sonidos en 1979, siendo aún estudiante. Una de sus primeras obras fue *Recycled Record* (1980-86). En 1991-92 produjo *Body mix*, series en las que demostró su habilidad para relacionar música y cultura. A comienzos de este siglo, videos como *Guitar Drag* lo muestran incursionando con audacia en diferentes medios, así como *Video Quartet* (2000) fue la edición de la música que registrara durante muchos meses en el East Village.

Hasta donde se sabe, en 1996, apareció el primer disco completamente elaborado con sampleos de otros discos⁴ y cabe pensar que el hecho de que Christian Marclay sea DJ nos permite suponer que para él llegar al mix cinematográfico fue un proceso comprensible, una continuación lógica de su actividad.

Ahora bien, la puesta en marcha de un relato, con todo lo que implica una ficción narrativa de personajes, acciones, organización del tiempo, desarrollo de acontecimientos, es el modo discursivo dominante en el cine. No es el modo dominante, necesariamente, en el video.

Según Philippe Dubois, en el video, los modos principales de representación están en una línea más cercana al modo plástico. O sea que nos encontramos con modos de creación que relativizan el modelo narrativo y tienden a hacer investigaciones de lenguaje. No

1. El tema me fue sugerido por María Esther Joao y en su realización fue decisiva la colaboración de Alejandro Schianchi.

2. Weinrichter, Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Colección Punto de vista, número 4, Navarra, 2009. Si bien, como lo señala el autor, esta denominación ha estado sujeta a numerosas controversias.

3. Bourriaud, Nicolás, *Post Producción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.

4. Su autor fue el DJ Shadow.

cabe duda que Marclay realiza en *El reloj* una investigación de lenguaje.

Si consideramos que la producción de un film se basa en la elección de los encuadres, el rodaje de los planos y el montaje del material obtenido, comprobamos que Marclay ha reemplazado las dos primeras etapas por la acumulación de material preexistente para luego proceder a su selección y montaje.

Tratemos de analizar sus sucesivas elecciones.

Ya se había utilizado la apropiación fílmica en casos anteriores, desde la increíble *Rose Hobart* de Joseph Cornell en 1936, siguiendo con *A Movie* de Bruce Conner (1958) o *La verifica incerta* de Griffi y Baruchello (1964) hasta llegar a la retrospectiva del Centro Pompidou 2001.

Desde mediados de la década del '90 se conoce como *screen art* a los films de artistas creados para ser proyectados en museos, orientación dentro de la cual Marclay presentó *Teléfonos* en 1995.

Ya en 1993, se había realizado un film que duraba 24 horas. Fue obra del artista escocés Douglas Gordon, quien redujo o alteró la velocidad de la película *Psicosis* de Alfred Hitchcock y dio su propia versión en *24 hour Psycho*. Gordon impuso su propio tiempo al tiempo narrativo de la película.

Este artista, reconocido internacionalmente, tuvo una exposición de sus obras en 2007 en el MALBA.⁵ Según su curador,

Klaus Biesenbuch, *24 hour Psycho*, "va exponiendo los detalles subliminales, casi imperceptibles, de la película original. Los elementos teatrales como el suspenso, el clímax y la conclusión se tornan abstractos, revelando la magia de cada fotograma."

Gordon manipula el material tratando de develar sentidos ocultos. Utilizó también el mix de películas en *Entre la oscuridad y la luz* (en honor a William Blake). No es solamente un mix formal, sino también temático, ya que utiliza un film sobre la revelación divina, como es *La canción de Bernardette*, de Henry King y otra sobre la posesión satánica como *El exorcista*, de William Friedkin. Gordon hizo una superposición física de imágenes y bandas sonoras.

La amplitud de su obra y el interés que despierta, nos confirma que Marclay se incluye en un contexto de creadores orientados a experimentaciones que sustentan nuevas formas de lenguaje, nuevas formas de relacionarse con el espectador y nuevas formas de utilización y proyección de materiales preexistentes.

Lo que tienen ambos en común, es su indagación en las reacciones de un espectador que se enfrenta a un material conocido (en este caso las películas) que, sin embargo, lo llena de extrañeza, lo desorienta.

Como Christian Marclay no trabaja con la causalidad convencional y la temporalidad lineal, liberando a las imágenes de su función narrativa, dispara asociaciones e

ideas que no tienen que ver con la secuencia presentada. La imaginación y la memoria del espectador son solicitadas de continuo con orientaciones múltiples y desconcertantes. Su vivencia actual parece eyectarlo de cualquier experiencia anterior.

Marclay hace una negación de lo narrativo al que el cine y a veces el video nos tiene acostumbrados, porque su obra es una sucesión que no concentra, dispersa. En general, el tiempo ayuda a seguir una línea, aquí cada minuto estalla con la multiplicación y diversificación de la memoria y las asociaciones del espectador.

Como ha escrito José Giménez, en la actualidad la percepción cultural del tiempo se disuelve en la fragmentación, en una nueva porosidad. Los tiempos se oscurecen y se confunden, aún más se superponen, se interpenetran.⁶

Marclay, si bien paradójicamente hace coincidir el tiempo real con el del espectador, fragmentó y confundió los tiempos de manera alucinante. Por ejemplo, alguien pregunta la hora, la respuesta se da en un film que fue hecho 20 años antes.

Marclay utiliza films, no materiales diferentes y con el tema del reloj atraviesa la secuencia con un hilo mínimo de unificación.

La medición del tiempo es una preocupación humana de larga data. Los relojes de agua, de sol, con pesas, ruedas, fueron marcando ítems hasta la aparición del reloj

5. Timeline / Línea de tiempo, 31-8 al 5-11 2007

6. Gimenez, José, "La disolución del futuro" en *Arte en la era electrónica*, Claudia Giannetti ed, Asociacio de Cultura Contemporania L'Angelot y Goethe Institute, Barcelona, 1997.

construido sobre principios de mecánica en el siglo XIV.

Es el momento en el que se difunden los relojes de torres que, desde su altura, ordenaban la vida de la comunidad.

En la actualidad público o personal, se ha vuelto un elemento de control permanente de nuestras vidas en un mundo de aceleración incontenible. Vivimos una época pendiente del reloj.⁷

¿Era la intención de Marclay mostrarnos la tiranía actual del reloj, combatir los materiales tóxicos de la cultura popular o lo encaró como un divertimento?

En todo caso le llevó tres afanosos años de trabajo. Sobre la base de búsqueda de sus asistentes, él se concentró en los momentos de enganche, las bisagras que unen entre sí los fragmentos.

Son estos enganches los que dan al film esa dinámica perturbadora, ese sacudimiento continuo de las expectativas. Alguien mira su reloj pulsera y aparece dos veces un primer plano del reloj, pero en un caso se trata de un film en blanco y negro y en el otro en color.

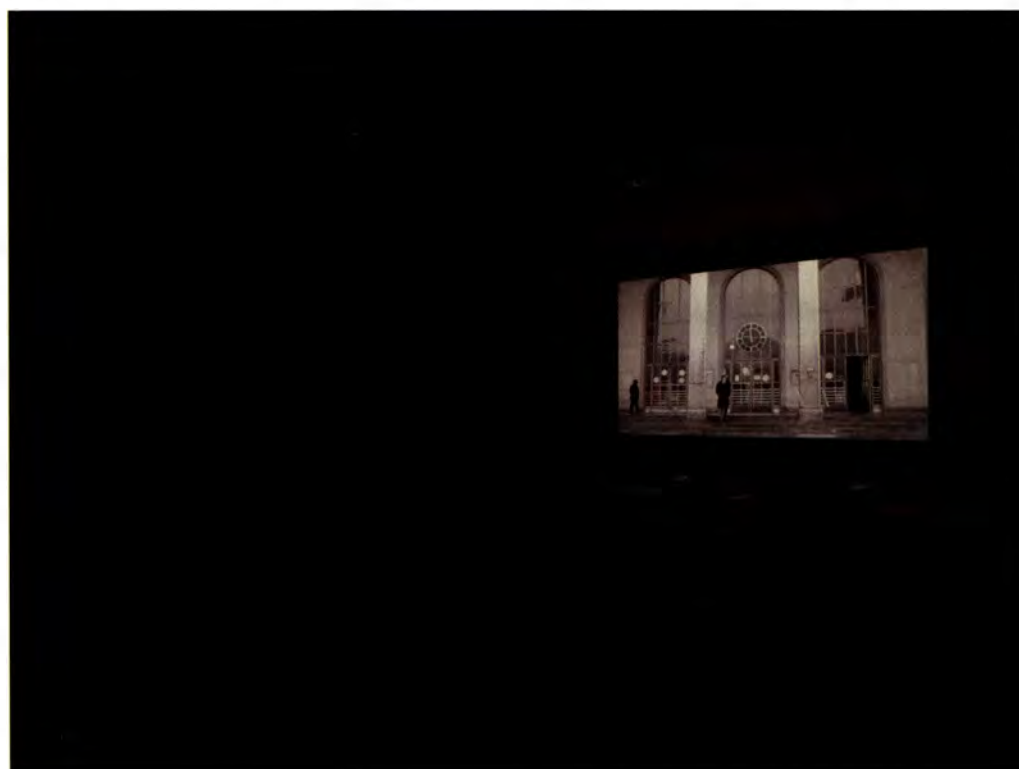
El propio Marclay dijo que quería construir el monumento definitivo del *remix age*, de la época de la apropiación. Y el resultado fue –como dice Daniel Zalewsky– ofrecer una antología no ortodoxa del cine.⁸

Cuando Alonso Ruvalcaba se refiere a esta obra la compara con Borges.

“Es el proyecto extraordinario e insensato de un Funes el Memorioso de la vida real. Como se recordará, el protagonista de ese cuento de J. L. Borges propone un “sistema” de numeración en el que a cada número corresponde un nombre, hasta el infinito. Así, el número 7,013 en ese sistema se llama (por ejemplo) *Máximo Pérez*; el 7,014, *El Ferrocarril*; el 500 se llama, ¿curiosamente? *Nueve*. Al momento en que lo

conocemos, Funes le ha puesto nombre a 24.000 números. Por supuesto, eso es lo contrario de un sistema numérico. *Decir 365 es decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades.*

Similarmente, Christian Marclay ha dotado a cada uno de los 1440 minutos del día de una o varias imágenes, como los nombres de Funes, y su reloj no es “circular” como los relojes sistemáticos del mundo porque la hora del día resumida en los números 13:14:30 no es la suma de 13 horas, 14 minutos, 30



“Christian Marclay. Installation view of *The Clock*, 2010. Single-channel video with sound; 24 hours, White Cube Mason's Yard, London, October 15 – November 13, 2010. © Christian Marclay. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York and White Cube, London. Photo: Todd-White Photography.”

7. La actualidad del reloj como objeto lo demuestra la reciente exposición de diseños de relojes coordinada por el Arquitecto Ricardo Blanco en la Fundación Federico Klemm.

8. *The Hours*, *The New Yorker*, 12 de marzo de 2012

segundos sino Orson Welles en *El tercer hombre*—un momento del día que Funes podría haber llamado *Cucú* o *Viena* o ¿curiosamente? *Medianoche*. Es un reloj interminable, sin sentido, en el fondo del cual hay un principio de locura.”

Esta referencia, por supuesto sucinta, empobrece la riqueza semántica del cuento para enfatizar la voluntad clasificatoria de Funes.

Borges, por otra parte, se refiere constantemente al tiempo, a los días, a la hora. *El jardín de los senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza o parábola cuyo tema es el tiempo, palabra que se omite, a la cual se alude con metáforas o perífrasis. En el mismo cuento, el tren sale a las 8 y 50; el siguiente a las 9 y 30. En *El sur* advirtió que faltaban 30 minutos, entre tantos otros ejemplos que podrían señalarse.

En Christian Marclay más que una reflexión sobre el tiempo, parece haber un juego de posibilidades, una manipulación. Marclay toma de los medios virtuales el uso del tiempo que está lejos del tiempo de la fotografía, del cine no experimental o del tiempo directo del video o la televisión, es un tiempo que “ya no está constituido por sucesos acontecidos o que acontecen sino por puras eventualidades.”⁹

No es que el medio filmico que usa no tenga cada uno un tiempo propio, es que no hay secuencia, sólo cortes minuto a minuto producto de la manipulación.

Es un arte de combinatoria, puede cambiarse ad infinitum porque tiene cualquier número de posibilidades articulatorias.

Graciela Taquini señala que en las obras que usan narrativas no lineales, el desarrollo de los hipertextos posee posibilidades de navegación, de combinación y de lecturas que cuenta con la complicidad del usuario y que son un desafío para su creatividad.¹⁰

Para lograrlo dentro del film, Marclay no superpone, no sobreimprime, no sedimenta capas sucesivas ni tampoco modifica—como en las incrustaciones—la diferencia de movilidad de la figura y el fondo. Tampoco manipula el material rascándolo, arrugando la emulsión, sumergiéndolo en productos químicos.

Christian Marclay logra, sin embargo, recuperar de extraña manera la dimensión temporal de la experiencia, ya que la vivencia del film depende de la memoria de cada uno y es en cada caso distinta. Además, todos los que asisten tienen conciencia de que, en efecto, a través de la memoria, lo que cada uno vive frente a la obra es diferente.

También al hacer coincidir el tiempo real con el de la película, podríamos decir que los espectadores toman conciencia del tiempo que transcurre mientras la ven, el tiempo que “gastan” frente a ella.

Como símbolo contemporáneo, Marclay encontró la imagen de un cigarrillo apoyado en un cenicero que se va consumiendo. Por esa idea, de asumir la fugacidad del tiempo propio, la velocidad con que pasa el tiempo, es que muchos comentaristas han relacionado esta obra con las antiguas *Vinitas* y el *Memento Mori*.

También refuerza esa idea el hecho de que aparezca un artista—es el caso de Jack Nicholson y otros—en algunas imágenes muy joven y en otras ya mayor.

Quienes han trabajado con la idea del *found footage* en general, encuentran que el concepto que ofrece una mayor analogía con esta técnica es el de alegoría “no solamente en el sentido más evidente, el que evoca la práctica pictórica de un Archimboldo, visiblemente construida con fragmentos sino sobre todo en aplicación de los escritos de Walter Benjamin.”¹¹

Los escritos a los que se refiere Weinrichter son los proyectos de los *Pasajes* en los que intenta encontrar un método para dar cuenta de la cultura moderna.

En el agudísimo análisis que hace Susan Buck Morss¹² señala que Walter Benjamin usa imágenes, no conceptos, conectándolos a la manera de un montaje en el cual los elementos permanecen irreconciliados, en lugar de fusionarse “en una perspectiva armonizadora”.

9. Couchot, Edmond, “Entre lo real y lo virtual: un arte de la hibridación” en *Arte en la era electrónica*, Claudia Giannetti ed, Asociación de Cultura Contemporánea L’Angelot y Goethe Institute, Barcelona, 1997.

10. Taquini, Graciela, *La cuestión de la belleza, reflexiones sobre arte y tecnología*, Revista Temas de la Academia, *La cuestión de la belleza*, ANBA, Buenos Aires, 2011.

11. Ver nota 2.

Varios teóricos, entre ellos Burger en *Teoría de la vanguardia*, han retomado el viejo concepto de la alegoría de Walter Benjamín para aplicarlo al nuevo paradigma de la apropiación.

Marclay también arranca cada fragmento de su contexto original y da las posibilidades de una lectura que no se vincula con ellos sino a través de la creación de un hipertexto. Sin duda, parte también del punto de vista que el mundo contemporáneo, marcado por la multiplicidad, la heterogeneidad y la

complejidad, no puede ser expresado a través de estructuras cerradas o simples. Ya en 1960, Umberto Eco había publicado su *Obra abierta*.

Según Arlindo Machado, la obra contemporánea debe remitir a la experiencia de la contradicción y la diversidad conceptual.

Los artistas actuales tratan, de distintas maneras, de incluir la incertidumbre y la indeterminación en la estructura de sus obras.

¿Habrá pensado Marclay que el *found footage* —que vuelve tan resbaladizo el significado— era un acertado camino para lograrlo?

En todo caso su experiencia de DJ le sirvió para hacer del sonido un acierto más de su producción y acompañar las subidas y bajadas de la ansiedad que él provoca en el espectador a través de su obra.

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 Fulbright 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*. Es autora de los libros: *El arte concreto en la Argentina*, *Adolfo Nigro*, *La escultura de Susana Lescano*, *Lydia Galego*, y recientemente ha presentado su investigación sobre *Galería Lirolay 1960-1981*.

Tiempo y pintura. Miradas y gestos

ROSA MARÍA RAVERA

El título del presente volumen es tan amplio que permite, por lo pronto, rica diversidad de enfoques y a partir de allí quizá alguna conclusión final más englobante. Ésta naturalmente excede lo que desde las perspectivas individuales se ha pensado y escrito. Por nuestra cuenta lo haremos en relación a lo que nos es más afín, la imagen, en su mayoría la pintura. Para Wittgenstein el arte reclama el silencio. Obviándolo, intentaremos la aproximación a algunos ejemplos pictóricos para atisbar o más bien espiar miradas y gestos, interacción discursiva, diálogos tácitos, relatos sutiles o patentes como con frecuencia los exhibe una visibilidad magnífica. La pintura no habla, es muda, pero “dice” tanto y a veces tanto más que las palabras. Para comenzar, es claro que elaborar un concepto de tiempo en general –tarea posiblemente prioritaria–, no cabe en la alternancia de estas líneas, donde en cambio anotaremos breves puntualizaciones aclaratorias.

Por supuesto la gran cuestión no fue ajena a la antigüedad, si bien la no aceptación, generalizada, de una sucesión ininterrumpida frenó su conocimiento. La pasión de infinitud, de eso se trata, asomó en los albores del pensamiento griego ya combatida por la potencia de una racionalidad que logró conjurar el desborde del sentido, en la totalidad de perspectivas implicadas¹. Los puntos básicos del idealismo platónico no contemplan el hilo temporal que por el contrario es acentuada preocupación del realismo aristotélico, con variadas aproximaciones sin solución definitiva. La filosofía cristiana, como es fácil comprender, resuelve la dimensión temporal desde el horizonte divino, eterno. Al respecto, conviene recordar que la idea de

creación, divina y humana, es introducida por esa teología. Si bien las cuestiones se concitan en la filosofía contemporánea², Kant resulta imprescindible. Los a priori/a posteriori de la concepción trascendental ponen, por lo pronto, en la primera síntesis categorial, las condiciones de la experiencia en el espacio y el tiempo. Son constitutivas del arte. No menos decisiva, la segunda capacidad de articulación sintética ya involucra el entendimiento (*Verstand*) y la razón, la capacidad de lo incondicionado (*Vernunft*), de los que emerge un luminoso concepto: la imaginación. Interpretada a nivel de universalidad trascendental como un sentir profundo, más allá de toda emoción o sentimiento particular³ y en términos semióticos como proceso abductivo que avanza sin regla previa⁴, indaga en cuestiones fundamentales para el arte.

Las concepciones de la filosofía de la vida son de enorme interés para lo nuestro. En torno a la concepción del tiempo y del devenir de la existencia las ideas bergsonianas hicieron época⁵. Otro integrante de esa corriente, Georg Simmel, aporta asimismo esenciales significaciones comprendiendo el arte a partir de los afectos y sentimientos de los artistas, como no menos de los intérpretes. ‘Toda interpretación –se admita o no– es también una confesión del intérprete’⁶. Pero el problema que nos ocupa remite necesariamente a Martin Heidegger en “Ser y Tiempo” (1927), donde se reinicia la pregunta por el ser. No hay grandes respuestas, aunque sí una sola, básica, el ser no es ente; no es término último como objetividad suprasensible, absoluta, perfecta. El texto efectuó en cambio certeras reflexiones sobre quién encamina la pregunta, el

1. Heinz Heimsoeth, *Los seis grandes temas de la Metafísica Occidental*, Madrid, Revista de occidente, 1946.

2. Eugenio Pucciarelli, *El tiempo en la filosofía actual*, La Plata, Revista de la Universidad, 1964.

3. Emilio Garroni, al concebir a la estética como una actual filosofía fundamental, establece la diferencia entre imagen, imagen interna y figura-signo basando el complejo proceso imaginativo en una filosofía trascendental crítica con fuerte referencia, no exclusiva, al aporte kantiano. Ver su Introducción a Kant, *Crítica della facoltà di Giudizio*, Torino, Einaudi, 1999.

4. Umberto Eco da cuenta del núcleo de la génesis inventiva en un concepto de imagen que rastrea y fundamenta en Kant y Peirce, enriqueciendo la conjunción del intelecto y de la razón con la dinámica triádica y su proyección infinita. cfr. U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Montiani, 1997.

5. Henry Bergson, “La ideas estéticas de Bergson” en Rosa María Ravera, *Cuestiones de Estética*, Buenos Aires, Correo de Arte, 1979.

6. Estevan Vernik, *Simmel*, Buenos Aires, Quadrata, 2009.

hombre, considerado *Dasein*, ser-ahí, cuyo horizonte temporal arrastra el pasado en la dimensión proyectual de un futuro por venir. Algo que la producción del arte demuestra palpablemente, como sabemos. El filósofo aborda luego el concepto de obra en el escrito quizás más importante de la estética del siglo XX: "El origen de la obra de arte"⁷. El resultado artístico surge de la interacción, conflicto y realización de Mundo y Tierra, donde ya no se trata de la belleza sino de la verdad: verdad como desocultamiento del sentido y no-verdad como aquello que produce materialmente pero a la vez preserva cierto encubrimiento tenaz.

Destaquemos que se han renovado así los planteos de la metafísica occidental, del substrato indeterminado y del orden formal, de materia y forma o de materia y sentido, como asimismo de la unidad lingüística biplanar de significante/significado, carente de la energética capaz de aproximarse a las operaciones del arte. Éstas son producidas por el hombre, por el *Dasein* heideggeriano, cuyo horizonte se explicita en los tres tiempos citados. Son para nosotros inherentes a la praxis artística en la medida en que abre un sentido inédito y renovado sin dejar de registrar, de alguna manera, el pasado de convenciones que suele reeditar, tergiversar, contaminar o incluso negar pero no desconociéndolas. Sería proyectar a la imagen los tiempos del *Dasein*, una estrategia que no siguió Heidegger pero que hace a nuestros fines.

En lo que sigue trataremos de indagar en algunos ejemplos artísticos. ¿Qué nos va a importar en un plano tan versátil y a la vez, en ocasiones, impenetrable? Miradas y gestos, fundamentales para hacer "decir" a imágenes portadoras de una visibilidad tácita pero expresiva en alto grado, a veces. Toda imagen es esencialmente temporal⁸. Exhibe acontecimientos y eventos, espléndidos y miserables, comunes, históricos siempre. Queríamos discernir en estas notas una temporalidad más íntima, diríamos desde el alma de las figuras elegidas, a través de ademanes y ojos que hablan mediante formas que territorializan y líneas que recorren su devenir.

1. La apertura de Giotto.

Lo que inventa Giotto no es poco. Da inicio a lo que será la pintura italiana tras lograr la síntesis del arte de Oriente y de Occidente⁹. Al retener y a la vez desbordar tradiciones previas supera la inmovilidad bizantina, frontal, solemne y reintroduce para el arte la mirada, discreta o indiscreta, el gesto parlante y, con ellos, el dinamismo de una implícita interacción discursiva delatora de intenciones y de acciones que la visibilidad anuncia a su manera.

Con tales capacidades cómo olvidar, en la Cappella Scrovegni de Padova, el ojo de Cristo que cruza el torpe semblante de Judas, y también, en otra célebre escena, la del *Il Compianto*, el arrebatado de la Virgen y las mujeres que la acompañan con ojos como flechas piadosas y gimientes lanzadas hacia el Sacrificado. Pero

quizás más todavía se nos grabó en la memoria la escena de *Il ritiro di Gioacchino tra i pastori*, contemplando el gesto cómplice de los preocupados pastores frente a la pesadumbre de Joaquín, el cuerpo envuelto en manto de plástica pesantez, fuerza de volumen imponiéndose tras la



Giotto. Escenas de la vida de Joaquín: *Joaquín entre los pastores*, 1304-06. Fresco. 200 x 185 cm. Capilla Scrovegni, Padua.



Giotto, *La traición de Cristo*, 1304-06. Fresco. 200 x 185 cm. Capilla Scrovegni, Padua.

7. Martin Heidegger, "L'origine de l'oeuvre d'art", en *Chemins qui ne mènent nulle part*, Mayenne, Gallimard, 1962. Cfr. Rosa María Ravera, "Arte y poesía en Martin Heidegger" en *Cuestiones de Estética*, Cit.

8. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

9. Cfr. Giotto, curado por Carlo Carrà, Italia, Mondadori, 1951. También *Tutta la pittura di Giotto*, Milano, Rizzoli, 1952.

elegante y alargada estilización lineal gotizante. Qué decir, si de una renovada cotidianeidad se trata, de las ovejas que salen del encierro y del inefable perrito que se acerca cariñoso al santo para consolarlo de su tristeza, la esterilidad de Ana (será posteriormente superada). Hijo del pueblo, Giotto concibió al arte en estrecha relación con la sociedad de su tiempo y el nuevo orden de la organización burguesa. Para Cennino Cennini, es el traductor del arte del griego al latín. Según Leonardo, no sólo superó a los artistas de su época (Cimabue, en particular) sino a los de muchos siglos previos.

2. Tres tiempos de Leonardo.

El primero, en referencia a la *Anunciación*, tiempo de juventud en Florencia con ya autoconsciente y reconocida genialidad; el segundo, el impreciso tiempo de la *Gioconda* y una tercera imagen, el autorretrato del anciano artista.

La Anunciación. Sólo en 1867 fue atribuida a Leonardo por vez primera, en ocasión de ser incorporada a la Galleria degli Uffizi en Florencia. Posteriores discusiones de estudiosos eminentes lo confirman (entre ellos Berenson) mientras otros proponen los Ghirlandaio. Recientes críticas son partidarias de una autoría compartida, aunque la atribución inicial parece prevalecer en el Catálogo Generale degli Uffizi, Firenze, Centro Di, 1979, al establecer que la tabla habría sido pintada en el taller de Andrea Verrocchio, con el seguro protagonismo de Leonardo.

Lo cierto es que la obra ofrece un modelo iconográfico prácticamente canónico, una escenografía tipo, un léxico preconstituido, la conocida concepción del espacio geométrico de invención florentina y un módulo compositivo muy elaborado por el mismo Leonardo¹⁰. Es notorio que el nivel visible del enunciado icónico es el resultado de

saberes técnicos y científicos y de los fundamentos de la construcción en mediación coherente entre la evidencia palpable y la elaboración profunda. Con el 'secreto' de las grillas matemáticas que subyacen en el retroterra de la imagen son asimismo cruciales trazas e indicios que una búsqueda sagaz de Lucía Corrain procura ir detectando¹¹. La profundizada investigación certifica un descubrimiento básico: la obra no respondería exactamente y en totalidad a esquemas perspectivísticos inflexibles. Por lo pronto, el sector de la virgen no responde al orden geométrico básico, pero lo que llama poderosamente la atención, en la imagen, es el muro, la pequeña pared que divide la escena representada, del fondo. Cabe notar su no coincidencia con el módulo que articula el ensamble. El muro inquieta, podría considerarse una censura pero es, más bien, una marca: deja entrever, detrás, más allá... vastos espacios y lejanías que desbordan la complejidad de las relaciones entabladas –de modo aparentemente impositivo– por la propuesta general de la obra. Rompe lo previsto por la tradición al avanzar un proceso enunciativo. Está ahí, en la tabla, para hacer ver lo que ya no refiere a las figuras centrales, está ahí para crear una continuidad finita infinita: apertura enunciativa delatora y a la vez contradictoria en relación a los efectos de la escena principal.

Ésta responde al tipo de narración histórica¹² donde nadie habla, donde todo se desarrolla en la interioridad de la representación. De perfil, el ángel observa a la



Leonardo da Vinci, *La Anunciación*, c. 1472/1475. Óleo y temple sobre tabla. 98 x 217 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia.

10. Lucía Corrain, *Il punto di vista nell'Annunciazione di Leonardo da Vinci*, in *Versus* n. 37, *Semiotica della pittura: microanalisi*, 1984.

11. Corrain. Cit

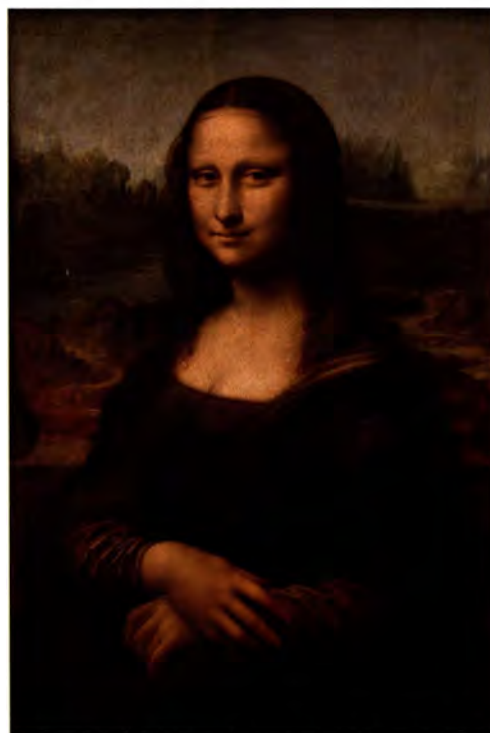
12. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Virgen y con el ademán del gesto le envía el mensaje. Frente a él, enmarcada por severas estructuras geométricas, la Virgen, con vestimenta ceñida y elegante manto azul desplegado, junto a un elaborado casetón con funciones de lectura, le da la bienvenida y recepciona el mensaje con recatada expresividad gozosa, y el ligero dinamismo de manos y brazos. Ambos, ángel y Virgen, se sitúan en un vector virtual rectilíneo paralelo a la escena. Ante este esquema de la representación histórica, bíblica, la sugerencia enunciativa queda borrada. Es la denegación de la enunciación tanto como su preanuncio desaparecido¹³.

No olvidemos decir que Leonardo era particularmente contestatario respecto de la perspectiva lineal. No aprobaba la reducción geométrica del mundo dado que su peculiar elección perspectivística pretendió lo real en la entera diversidad multiforme, pero, esto sí, reducido a un doble, a su precisa duplicación, la obtenida por la reducción de lo que se ve a un vidrio plano. ¿Se lograrían captar así las vicisitudes cambiantes de lo real y su veloz devenir? ¿Qué decir de la relación finito infinito y por último, cómo puede ser interpretada esa obra primera, de factura compartida, con el bosquejo de un infinito a la vez introducido y anulado?

Ah... la Gioconda! ¿Tiene sentido intentar el abordaje de semejante obra, quizás la más recordada de este genio absoluto, la *Monna Lisa* de calma imperturbable y de célebre sonrisa cuya inquietante presencia

no parece ser problema resuelto? Quizá de ninguna otra pintura se haya hablado tanto, se hayan avanzado tantas versiones, conjeturas, estudios e investigaciones, algunas muy serias y otras menos. Sin embargo, el enigma de esa figura que emerge sobre fondo enrarecido no se aparta de la mente. Invita a aceptar la inseguridad de discutidas significaciones, y a intentar otras. Al fin, lo que se arriesga no es tanto, alguna tácita ironía incluido un ¿todavía? Lo que nos impulsa a seguir diciendo algo tiene que ver con el concepto mismo de obra maestra a ese nivel, con la peculiaridad de cierta universal llegada comunicativa. Cada uno de nosotros podría sentirse alentado a



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1506. Óleo sobre tabla. 77 x 53 cm. Museo del Louvre, París.

participar en una comunicación tan imprecisa pero también cálida. Más que un bosquejo interpretativo, avanzaremos entonces todavía algunas sensaciones o impresiones. Al fin y al cabo no existe la lectura, sólo lecturas en plural y argumentos, si los hay. Por lo pronto, lo que nos impactó siempre de inmediato, en la imagen, es la diferencia, la total discontinuidad entre la figura y el fondo. *La Gioconda* nos parece real e irreal a la vez, idealizada en forma absolutamente no determinada frente a un fondo de total irrealización, típico de la lejanía leonardesca (¿una fuga?).

Una duda previa: ¿retrato? En realidad no responde en modo alguno a la intensidad psicológica de otros retratos del artista, como el de Cecilia Gallerani (con un armiño) y el estupendo de Ginevra de Benci, entre otros. Más allá de discursos interminables en torno a los misterios de la imagen, suele haber cierto acuerdo sobre una estrecha relación con la personalidad del pintor y su compleja sexualidad. Para la insólita apreciación de un famoso escritor, ella podría haber sido un travesti. Interrogantes sin certezas últimas, por lo visto, pero a esta altura parece documentado tratarse del retrato de la esposa del Giocondo, acaudalado comerciante florentino. Sin embargo, más que la precisa referencia a un modelo, la imagen nos resulta más próxima a los bellos semblantes femeninos y a las Vírgenes tantas veces ilustradas o pintadas. Muy sutilmente dulces, rostros inefables expre-

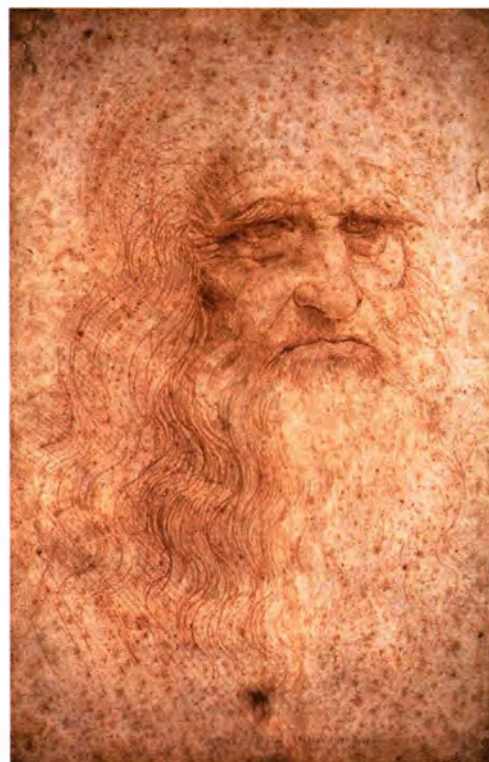
13. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977. Marin, refiriéndose a la lógica estructural de la representación histórica clásica, habla de la perfecta inteligibilidad que fija la detención del instante, la presencia de un presente intemporal. Para el estudioso, el modelo del cuadro renacentista implica la articulación y a la vez la denegación del acto de enunciación. Habrá que ver si Piero responde a esto.

sando cierto amor o benevolencia universal. No es lo mismo en la Gioconda. Lo único evidente, me parece, es que ella posa, con tranquila calma quieta. No es evidente –aunque probable– que estuviese embarazada pero sí que está posando frente a quien la retrata, según se ha afirmado, en sesiones muy numerosas. Es sabido que Leonardo modificó una inicial sonrisa dejando sólo su insinuación. ¿Nos apela ella como queríamos que alguien lo hiciera, queriéndonos, amándonos, desde siempre y para siempre? Probablemente lo inventamos (lo mejor que puede hacer un intérprete, en el sentido de construir las significaciones sin remitirse demasiado a otras previas). Podríamos verosímilmente pensar en los afectos y sonrisas prelingüísticas del niño y la madre. Ante tanto tumulto discursivo que rodea el tema, convendría prestar atención a Freud, que remite a los orígenes ilegítimos del artista y a los posibles sentimientos encontrados en relación a sus dos madres, la biológica, una joven campesina, y la segunda madre o madrastra, esposa del padre¹⁴.

Volvamos a la marcada diferencia entre esa presencia emergente, la de un retrato posiblemente mucho más que el rostro de la consorte del florentino (los restos femeninos parecen haberse localizado recientemente), y el fondo. De evanescencia esfumada, de dinamismo informe tanto a la derecha como a la izquierda a través del fluir de recorridos curvilíneos, casi circulares, fondo de máxima indefinición entre el agua y el follaje, sin certeza alguna de localiza-

ción precisa. Un tiempo sin tiempo, desesperado. Quizá la búsqueda del deseo tematizado desde Platón en el Banquete, resignificado por Freud en permanente aspiración al objeto perdido de antemano. ¿Dos tiempos o uno solo, el de la *Monna Lisa* y su trasfondo? ¿Qué le inspiró a Leonardo esa mujer para convertirla en el ícono femenino más conocido de toda la historia del arte occidental?¹⁵

La imagen no sólo atrae, también puede irritar y mucho, por lo menos a algunos. Probablemente sucedió con Duchamp que alrededor del '17 pintó a la *Gioconda* con



Leonardo da Vinci, *Autorretrato*, c. 1512. Tiza roja sobre papel. 21,6 x 33 cm. Biblioteca Reale, Turín.

bigotes y una sigla poco decente: "L.H.O.O.Q." (Ella tiene caliente el...). También recordó indirectamente huellas del fondo leonardesco en su última obra, terrible, *Étant Donnée*.

Autorretrato. Realizado en papel, fechado en 1512, lo vi en el Palazzo Madama de Torino. La imagen me suscitó una impresión aún mayor. Es la noble figura del viejo genio, un espléndido trabajo realizado en escueto lápiz que dibuja las líneas de rostro rodeado de cabellos y de la barba que le llegaba hasta el pecho. El movimiento lineal es de acentuado ritmo descendente, también en las cejas tupidas que caen sobre los ojos. El rostro, la nariz bien formada y los labios delineados con fuerte expresión, quizá decisión, desdén o también cierta decepción vinculable al decaimiento de la edad. Pero la mayor impresión fue la de los ojos, en particular el izquierdo, más oscuro, menos nítido, en penumbra, casi impenetrable pero vivo y directo. Creí que me miraba. Quedé sobrecogida. Posteriormente al ver la imagen en ilustraciones procuré cerciorarme de aquella impresión, pero no logré recuperar el instante de la visión directa.

3. El imperturbable Piero.

Autor de "De Prospectiva pingendi" y de las dos obras escogidas, *La Flagelación* y *La Madonna de Senigallia*, ambas en Urbino. Para lo nuestro, detectar los tácitos tiempos de la enunciación, Piero della Francesca no parecería el mejor ejemplo dado que sus magníficos personajes fron-

14. Sigmund Freud, "Recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci" en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, V.2.

15. Para la amplitud de los aspectos creativos del genio ver: *Leonardo Da Vinci. Cuadernos de arte, literatura y ciencia*. Trad., notas e introducción de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2011, Vol. I.

tales y monumentales parecen tragarse, obturar todo discurso implícito. No obstante hay claros indicios de lo contrario por el sugerente aflorar, en mostraciones impávidas, “presentativas”, de un horizonte no sólo cultural sino social y político muy concreto en la Italia del Quattrocento. Referible a las peripecias y preocupaciones del palacio, de Urbino, de Roma, del Vaticano y de la cristiandad, como no menos de toda Europa frente al inquietante avance turco y la figura del Emperador de Oriente, el Paleólogo.

La Flagelación. Desde el vamos, golpea al espectador el corte impresionante, la cesura que ostenta la contraposición de dos escenas. Atrás y a la izquierda, encerrada en un espacio cúbico, una escena histórica, ‘teatro sagrado’ según una comprobada iconografía, lugar de la flagelación de Cristo en el pretorio de Pilatos. Contemplado por la figura de espaldas a nosotros con turbante y vestimenta de rápido dinamismo concitado: ¿el infiel? Aparece a la derecha la segunda escena de acentuada magnitud, al aire libre, con construcciones modernas y tres personajes. En el centro un joven de túnica roja, bello, casi frontal, de mirada abstraída, realzado el rubio cabello por la verde fronda que rodea su cabeza. De las dos figuras a su lado, la de la izquierda, barbada, es la única que con la expresión del rostro y el ademán parece esbozar un discurso. Le hablaría a alguien fuera del cuadro. Frente a él, del otro costado del joven, un hombre de perfil con lujoso traje de corte (¿embajador?) lo mira con atención. Hay indicios de que el

hombre de barba es vinculable al Paleólogo¹⁶, que pasó por Italia y por Florencia y a quien seguramente Piero vio. Las relaciones de Oriente y Occidente estaban en juego y en conflicto en ese entonces. Las reacciones italianas se hacían efectivas en asambleas y reuniones en las que también habrían de decidirse las Cruzadas. Quizás esta obra de la que se desconoce casi todo, destinatario y colocación originaria incluidos, podría ser la conmemoración de uno de esos eventos, según E. Battisti¹⁷.

El cuadro es espléndidamente mostrativo de los tres sistemas típicos de Piero, el geométrico, el aritmético y el figural. La estructura

de la obra, la sorprendente separación y a la vez unión del todo, las elegantísimas columnas clásicas, la puerta en el trasfondo de la flagelación—las mismas del ducado—responden a un esquema subyacente absolutamente preciso, en números y en geometría, dividido y a la vez unido. Nótese la ancha franja blanca del piso, casi central, que parece lanzarse hacia nosotros tenazmente contrarrestada por la horizontalidad de las líneas rojas del pavimento. Milagros de creación exacta y de arte sin límites.

Más que nadie el joven es un enigma. Mira sin fijar la vista, abstraído, como presencia ausente. ¿Quién es? Su identidad en este



Piero della Francesca. *La Flagelación de Cristo*, c. 1453. Óleo y temple sobre tabla. 59 x 81,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

16. Cfr. Ravera, “Algo sobre Piero Della Francesca” en *Estética y Semiótica*, Rosario, Librería Ross, 1988. Un detallado análisis deja percibir numerosos indicios visuales como por ejemplo el sombrero del hombre de barba, el de Pilatos, así como sus calzas rojas, típicas del Emperador oriental, pistas que contextualizan muy vivazmente una obra al parecer hermética.

17. Eugenio Battisti, *Piero Della Francesca*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, V.2.

complejo entramado de intereses implícitos es fundamental. Resulta esencial para la estructura metafórica que aflora tácita pero de modo potente ante la evidencia de la estrecha vinculación de las dos escenas. Se vislumbra: tal... como. ¿Qué es lo que asocia las dos partes?, en particular ¿qué relaciona el bello joven a Cristo? Hay indicios, el protagonismo de ambos, la similitud en el movimiento de brazos y piernas, de los pies desnudos en ambos casos, etc. etc. ¿Qué significado tiene la centralidad de uno y de otro? Las hipótesis sobreabundan, pero son aún un misterio¹⁸.

La Madonna de Senigallia. Pertenece a la obra última, con frecuencia estimada de menor creatividad y solidez¹⁹. No hay tal. Simplemente hay otro espíritu, otra inventiva, desaparecida la férrea creencia en la



Piero della Francesca. *La Virgen de Senigallia*, 1470-1485. Óleo sobre papel llevado a tabla. 61 x 53,3 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

exactitud veraz y excluyente de la perspectiva. Caminos diversos se abren con un sentir diferente que ahora acentuará la contraposición de lo nuevo y lo viejo y la despreocupada conciliación de lo antiguo con una renovada sensorialidad de visible encanto, ya ajena a convicciones absolutas. Espectacular ejemplo es la obra citada. La Virgen, bellísima, se impone en la tela como eje central, de monumental frontalidad, hierática, casi bizantina. Sostiene en sus brazos al menos bello niño sagrado, cumpliendo asimismo el rol previsto. Resulta excepcional el juego de miradas. La Madonna (¿virgen, nodriza, gentildonna?), consciente de su parte, baja los ojos ensimismada, desentendiéndose del resto. El niño, algo somnoliento, mira casi de frente y con expresión neutra bendice mediante un gesto que mientras dona también crea distancia. Los ángeles laterales asumen funciones de reconocida representatividad. A la derecha, el ángel femenino cruza los brazos y mira sin mirar nada. A la izquierda, una súbita sorpresa, única: la aparición de un ángel masculino indescriptible. Quiebra la imperturbabilidad reinante y fija los ojos en nosotros, iniciando una relación yo-tú, de intensa comunicatividad secreta.

¿Qué es lo que la obra ha sintetizado sutilmente? Rigidez general y vida recóndita, solemnidad antigua e intimismo modernista, sentimiento de voto que no contraría sino que acompaña modalidades de nuevo cuño. Un nuevo espíritu con ojos abiertos a cambios de la época. Varios detalles confir-

man la síntesis como no menos la reiterada relación de contrarios que juega su apuesta. El cuerpo del niño sagrado, a pesar del previsto gesto ceremonial, nos pareció ofrecer la insólita innovación de una rica gestualidad incontinida liberando ritmos vibrantes con el triunfo del blanco. Sustancia plástica que es textura, grosor matérico, perfecta antítesis de los usuales hábitos pictóricos del artista, cuya técnica no dejaba traza alguna con color muy liso y prolijo disimulando la pincelada, tal como se aprecia en diminutas gotas de luz distribuidas en perlas y cabellos que son toques luminosos. La túnica sacra, en cambio, celebra un nuevo concepto de arte vinculado a los descubrimientos de la pintura al óleo²⁰.

Pero hay más. En la arquitectura de esta imagen armónica, saturada de simetrías y correspondencias no escapa a la vista la importante oblicua del plano del fondo sobre el segundo ángel. A él volvemos. Atrae como un imán, es alguien de "estirpe inciertísima", según Longhi, nos fija intensamente instalado en un fondo. ¿Nos quiere llevar a él o impedirnoslo? ¿Es otra escena? La oblicua prevalece junto a la luz y sombra y el vacío, lugar de repetición –en los juegos luminosos de las ventanas–. Diríamos que en primer lugar aparece la escena del mundo con su mezcla de lo divino y humano, mientras que en la penumbra posterior, la ausencia, el silencio y la luz intermitente, dominan. "Un fondo que permanece único en todo el arte europeo de aquellos días, también luego de todos los delicados

18. Ravera, cit.

19. Clark habla de un perdido amor por la pintura y encuentra en esta obra, insólitamente, cierto clima "perverso", con poco feliz comentario. K. Clark, *Piero Della Francesca*, Venezia, Alfieri, 1970.

20. Es el anacronismo de la imagen del que habla Didi-Huberman delatando la heterogénea conjunción de gestos diferentes inventivos y renovados siempre a través de tiempos y espacios en una sola imagen.

dos y minuciosos experimentos del Nord"²¹. Esta singular obra de Piero demuestra que no siempre se atuvo a la imposición de un sistema y que cuando se definió por una flexible y abierta coordinación de múltiples modelos, en orden a solicitudes a la vez intelectuales y emotivas, obtuvo igualmente la magnificencia de estos ejemplos.

4. ¿Por qué Duchamp?

Algunas reflexiones. Detestaba la pintura o quizá no tanto. Procuró defenestrarla, darle muerte, borrarla, no sin haber dado previamente eficientes demostraciones in contrario, por ejemplo, en *La Mariée*. Pero el *Gran Vidrio*, su obra maestra, ya no es más ni pintura ni cuadro sino un bloque de dos planchas en cuyo interior transparente acontece lo que se ha interpretado como el devenir, en el espacio y en el tiempo, de un amor no correspondido. Más allá de toda interpretación de una obra considerada clave, lo que a primera vista nos motiva es la relación de lo alto y lo bajo. No hay nada que suba, y baja, pero no del todo, la *Mariée*. Abajo, los Solteros en número de nueve. Sólo la novia tiene un centro vital energético, autosuficiente. Deseándose a sí misma despierta el deseo de ellos y sería capaz de sacarlos del letargo y de la somnolencia en la que están sumidos dado que no son sino moldes, nueve moldes, en el repertorio duchampiano, llamados *Aparato Soltero*, 9 moldes machos, *Cementerios de libreas y uniformes*. Mirar y leer, no es fácil. Nada es aquí claro.

Se trata de una obra que es texto, escritura lingüística no plástica, se ha dicho. Más bien ambas. Mirar y leer, así lo hicieron, entre otros Octavio Paz²², partidario de considerar el trabajo a la luz de una exhibición "instantánea" de lo que era, para Duchamp, un objeto invisible. Lo procuró discernir en reiteradas investigaciones, al creer que correspondía a una cuarta dimensión que su inquieto pensamiento problematizó largamente junto a los avances científicos de su época. Concibió esta exhibición en algún momento como Presencia no visible y transparente, al igual que el Vidrio, que se habría efectivizado únicamente como Apariencia, esto es cual objeto fuera de alcance momentáneamente manifiesto en eso: algo que ha dejado de ser pintura para ser un Vidrio Retardo, de postergada terminación indefinida... Duchamp inició la obra en 1915 y la dejó, interminada en 1923. Pero algo no habría acabado.

Pocas palabras para *Étant Donnée*, obra póstuma conocida tras su fallecimiento, según precisas indicaciones. Lo que se percibe a través de un boquete abrupto es el fenomenal impacto de un cuerpo desnudo (¿arrojado?) sobre el césped. Produce una suerte de sacudimiento que para el artista era la verdadera condición del arte. El cuerpo femenino, del que no puede verse el rostro, extiende y eleva el brazo con un faro. En la lejanía hay reminiscencias leonardescas mientras la claridad ilumina el cielo, el faro y el escabroso desnudo en el silencio imperante. Misterio

de otra visibilidad ajena a la pintura, sin ninguna duda producto de conmociones muy profundas.

5. Distéfano y los tiempos terribles.

El mudo, obra presente en el Museo Nacional de Bellas Artes. No hay palabras o más bien no se las encuentra frente al sentido oscuro que cual feroz compañero anida en la forma. Reducido y sometido, no es cuerpo viviente sino escultura más que nunca convertida en entidad cósmica, en objeto que ya no es sujeto, que tiene ojos pero no mirada, que tiene cara pero sumergida en algo de lo que la nominación escapa. Nuestro propio cuerpo, ese centinela que mora silencioso bajo todas nuestras palabras y actos, según el filósofo de la ambigüedad, en la imagen de Juan



Juan Carlos Distéfano. *El mudo II*, 1973. Poliéster reforzado y colado y esmalte epoxi, 73.5 x 5 x 102 cm. Museo Nacional de Bellas Artes. Foto: Lucas Distéfano.

21. R. Longhi, *Piero Della Francesca*, Firenze, Sansoni, 1963.

22. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, México, Ediciones Era, 1990.

Carlos Distéfano se transforma en una suerte de “empaquetamiento” bárbaro, masa compacta encerrada en materia viscosa y traslúcida. Forma unitaria de tensiones internas no discernibles de inmediato, probablemente para evitar ahondar en el cruel entramado. Comentó el artista no haberlo podido o querido mirar todavía, tras su realización.

Las palabras insisten, sin embargo, contextualizan, revelan más de lo que desearíamos saber en torno a una conflictualidad social y política que nos acompaña desde tanto tiempo, con agravios, torturas y vejámenes. No es de ahora sino de siempre, aclara él; violencia, confrontación permanente. ¿Necesidad de nuestra historia? Quizá no. Bueno es recordarlo en este juego incierto de significaciones despiadadas, en el alerta que el mundo imaginario, aparentemente ajeno a realidades inhóspitas, nos hace ver de vez en vez con irrealidad golpeante.

Juan Carlos no apela a discursos, los elude para sólo atenerse a las formas estéticas en la mudez de la piedra, del acrílico, del poliéster y de otras mezclas que retienen las

formas insertándolas en nuestro entorno con paroxístico desequilibrio, con asfixiante envolvimiento espiralado, o simplemente, frente a nosotros como el doliente Cristo en Homenaje a Cataluña. Tiempos violentos a la búsqueda de la paz. ¿Se dará?

6. Confesiones.

Se podría creer que el intento del trabajo fue abordar fragmentariamente algunos momentos claves del renacimiento, agregando un ejemplo nuestro. Nada de eso. En realidad, se trata de recuerdos, de viajes. En uno de éstos, ya a lo lejos, pasé rauda por Padova para comprarme zapatos de raso (una fiesta de mis primos en Verona). Sorprendida por mi incultura volví a Padova en otro viaje, ansiosa, temiendo encontrar cerradas las puertas de la Cappella. Los contadini y el perrito se me estamparon en el cerebro. Vi a la Gioconda como todo el mundo, pero la pensé bastante. Leonardo se las trae. Con la Anunciación cumplí una operación a medias conceptual. Coloqué a la Virgen en la cabecera de una cama y al ángel saludando en la entrada de mi casa. En Torino un amigo mío filósofo me aconsejó ver de nuevo a Leonardo, en ese momento

en la ciudad. Su Autorretrato me sobrecogió, lo tengo también en mi casa. Pero sin duda Piero es mi preferido. Sus imágenes están en todas partes, en el botiquín del baño, decorando vasos, y en gloriosos cuadritos dorados en la cocina con los bellísimos rostros de los frescos de Arezzo. La heladera ostenta un imán de la Gioconda. Así como en otra cabecera están, en ese orden, una Madonna de Piero, luego el Crucifijo de Giotto y del mismo artista, la entrada de Cristo en Jerusalén en el Domingo de ramos. Imágenes que son mi entorno y me ayudan a creer.

No sucede lo mismo con Duchamp. Vi una importante retrospectiva en el Palazzo Grassi de Venezia. No lo entendí ni me importaba, admiré las lujosas cajas de terciopelo y compré un catálogo completo que aún no encuentro. Recientemente, con algunos colegas nos preocupa este gran provocador²³. A Distéfano no hace falta citarlo ni a él ni a su obra. Están presentes, siempre y cómo. Siguiendo una regla tácita del arte visual, sin palabras superfluas. Ves lo que ves, dice el artista. Es lo que intenté hacer en estas notas.

Rosa María Ravera. Presidente de la Asociación Argentina de Estética, Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes (Presidente 2001-2006), Pfra. Honoraria de la UBA. Ha sido Titular de Estética en la UBA, UNR, UNLP, Presidente de la Fundación J. Klemm, Miembro Fundador y Presidente de la Confederación Latinoamericana de Estética y Vicepresidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, Codirectora de la Revista de Estética, Cayc, Directora de la Revista Gritex. Es representante argentina en la Asociación Internacional de Estudios Semióticos. Ha recibido numerosos premios y es autora de libros y publicaciones de su especialidad. Ciudadana Distinguida por el Honorable Concejo Deliberante de la Municipalidad de Rosario. Condecorada por el Gobierno de Italia.

23. Ver A. Bonito Oliva, F. Braga Menéndez, C. Espartaco, O. Steinberg, E. Stupia, O. Traversa, R. M. Ravera (Compiladora), *Duchamp*, de próxima edición.

Juegos de la música y el tiempo

GUILLERMO SCARABINO

El tiempo es imprescindible para la existencia del fenómeno físico vibratorio al que llamamos 'sonido', cuya altura, por ejemplo, es medida en términos de 'ciclos por segundo', o su velocidad de propagación, en 'metros o kilómetros por hora'. De ahí resulta que la relación entre tiempo y música sea tan estrecha que, prácticamente, ningún aspecto del arte es ajeno a la influencia del tiempo: cualquier discusión que se inicie sobre el tema puede abrirse en ramificaciones enciclopédicas multidireccionales.

Una aproximación que se aparte mínimamente de lo estrictamente filosófico-teórico, o una aseveración sobre un hecho musical real determinado, deberá acudir a ejemplos musicales concretos para demostrarlo. El ejemplo gráfico de un fragmento de partitura no es enteramente satisfactorio: no tiene la inmediatez de la imagen de un producto de la arquitectura o las artes visuales, ya que, para cumplir su cometido requiere la audición, sea esta la audición interna, ideal, que desarrolla el entrenamiento musical, o la externa, real, que proporciona una interpretación, en vivo o registrada por medio de los recursos tecnológicos actualmente disponibles.

En la preparación de este artículo hemos tenido en cuenta las precedentes consideraciones. Hemos acotado el temario a algunas operaciones sobre el tiempo propias de la composición musical y unos pocos asuntos vinculados con la interpretación y la escucha, incluyendo tres casos paradigmáticos que presentamos como 'pasos hacia la vanguardia'. Hemos tenido en cuenta el carácter multidisciplinario de la revista *Temas* y, si bien hay ejemplos musicales impresos, hemos procurado que los mismos refieran a muy pocas obras, de gran difusión y fácil acceso, remitiendo en muchos casos a fuentes a las que se puede acceder por medio de Internet.

También hemos evitado hasta donde ha sido posible, el uso del lenguaje propio de una publicación musicológica, procurando que el texto sea accesible para un lector no especializado, sensible a las manifestaciones artísticas.

Compositores, intérpretes y oyentes

En su *Introducción a la Filosofía de la Música* y al abordar el tema de la clasificación de las artes, Lewis Rowell cita a Paul Weiss y opina que su enfoque (de Weiss) "[...] supera toda objeción individual. Parecería que una combinación de medio y dimensión es la base más natural para la clasificación artística."¹ La clasificación propuesta por Weiss ubica a la composición musical entre las artes 'del tiempo' y a la interpretación musical entre las artes 'del devenir'.² De acuerdo con este criterio, la composición determina una serie de eventos destinados a sucederse en el tiempo, en tanto que la interpretación realiza, pone en acto en tiempo real, el devenir de los eventos dispuestos por el compositor en la partitura.

Por esa radical diferencia entre la partitura (contenido potencial estático) y la interpretación de la misma (contenido actual perceptible y dinámico), se comprende el esfuerzo de concentración mental que requiere la interpretación musical. Igor Markevitch solía decir a sus alumnos que el *Adagio* de la *Novena Sinfonía* de Beethoven —uno de los más exigentes de todo el repertorio— requiere mucha más concentración del intérprete, que la que el propio Beethoven necesitó para componerlo. En efecto: el proceso de la composición puede permitirse el ser discontinuo, y generalmente lo es: puede extenderse durante días, semanas, meses, años. El compositor puede detener su tarea, tomar distancia de la obra, examinarla críticamente, retocarla, rehacerla, hasta llegar al resultado satisfactorio. El

1. Rowell, L. 1985:33.

2. Weiss, P. 1961:34-38.

intérprete no tiene esa alternativa: el material debe ser realizado y comunicado continuamente, de principio a fin, sin fisuras. El tiempo de duración de la ejecución de la obra es 'convivido' intensamente, segundo a segundo, por el intérprete lo que, por cierto, requiere de su parte un esfuerzo de concentración continua mucho mayor al que le fue requerido al compositor durante el proceso de la creación.

La misma consideración cabe para el oyente capaz de poner en juego su atención durante la audición musical.³ Los efectos de una audición atenta dependerán siempre del tipo de oyente de que se trate pero, en todos los casos, como por su naturaleza la música en tiempo real prácticamente deja de existir al nacer, su impacto en quien escucha dependerá exclusivamente del recuerdo de aquello que, como consecuencia de la atención, pueda quedar registrado en su memoria, como ya fuera señalado por Aristógeno de Taranto en el siglo IV a.C.⁴ Walter Turner detalló hace noventa años las siguientes categorías y subcategorías de oyentes que, con matices, pueden ser consideradas todavía vigentes:⁵

1. Racionales.

a) Técnicos. El placer que la música les produce depende del conocimiento técnico que tengan sobre la disciplina.

b) Ideativos. El placer depende de los pensamientos o ideas –no imágenes– sugeridos por la música.

2. Imaginativos. Los que, consciente o inconscientemente construyen imágenes suscitadas por los sonidos que escuchan.

3. Afectivos.

a) Sentimentales. Aquellos cuyo placer depende de los sentimientos o la emoción con la que son inspirados por, o que descubren en, la música.

b) Emotivos puros. Los que experimentan una emoción *sui generis* que no puede compararse con ningún otro fenómeno psicológico, es decir una emoción puramente musical inefable, que no puede ser expresada en otros términos.

Música: información, significación y memoria

“Una obra musical [...] es [...] una estructura de eventos sonoros, a lo largo de una gama que va desde lo altamente esperado hasta lo altamente inesperado: en términos de teoría de la información, se mueve entre un bajo grado de información y un alto grado de información. [...] Si los eventos de una obra musical son todos completamente no-sorprendentes, no-informativos, [...] la música va a satisfacer todas las expectativas del oyente, nunca lo sorprenderá – en una palabra, será aburrida. Por otra parte, si los eventos sonoros son todos sorprendentes, todos altamente cargados de información, la obra musical será [...] ininteligible: caótica. Todas las expectativas del oyente serán frustradas, o el oyente no llegará a tener ninguna expectativa y no será capaz de encontrar su camino a través de la obra”.⁶

Recordamos haber visto hace años una entrevista televisiva a Pierre Boulez, en la que el eminente músico francés hacía una especie de *mea culpa* y explicaba que una debilidad de la música contemporánea de alta complejidad residía en que proporcionaba más información que la que el cerebro humano –en su actual grado de evolución– podía procesar en tiempo real. La precedente cita de Peter Kivy lo explica claramente, apelando a conceptos de la teoría de la información.⁷

Entre la mucha información que una obra musical transmite a través de su propio lenguaje, se encuentra la comunicación de significados, la transmisión de signos. En un sentido general, el signo es un objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. El más directo de los signos es el indicio, un fenómeno que permite conocer o inferir la existencia de otro no percibido. En música, el indicio es proporcionado principalmente por el timbre, el color del sonido. Oímos un sonido y el timbre nos revela el emisor que lo produce, aunque no lo veamos: un violín, una flauta, un tambor, una voz humana.

La música también incluye íconos, signos que mantienen una relación de semejanza con el objeto representado. Los íconos musicales remiten por imitación a elementos que se encuentran fuera de la música, frecuentemente en la naturaleza pero también en la historia, la literatura y en

3. En rigor, la persona que oye poniendo en juego su atención debería ser llamada 'escuchante', neologismo que evitamos por respeto a la eufonía.

4. Alperson, P. 1980:409.

5. Turner, W. 1922:16. Ver también Grau, E. 1989:19-24.

6. Kivy, P. 2002:74. Énfasis original. Traducción del autor.

7. Kivy sigue en esto los postulados expuestos por Meyer, L. B. 1956 y, especialmente, 1957.

hechos de la vida cotidiana. Por ejemplo el canto de las aves, los rumores del agua, las tormentas, el galope de los caballos, los cañonazos de una batalla, las máquinas, las bocinas callejeras y tantas otras imitaciones sonoras que aparecen en obras de género ‘programático’ o ‘descriptivo’.

Por último, en la música también hay símbolos, que son la representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ella por una convención socialmente aceptada. Para comprender un símbolo es preciso tener acceso a la ‘convención socialmente aceptada’, es decir al código de significación. El lenguaje musical –como todo lenguaje– es simbólico en sí mismo: una partitura es inaccesible para quien no conozca la signi-

ficación de sus símbolos gráficos. Pero, además de ello, existe también la representación simbólica por medios musicales, de la cual la tetralogía *El anillo del nibelungo* de Wagner es un ejemplo arquetípico: en el ciclo han sido identificados cerca de doscientos motivos musicales simbólicos, que remiten a personajes, objetos, eventos, emociones, etc.⁸

Los significados icónicos y simbólicos apelan, los primeros, a la experiencia del oyente, y los segundos, a su conocimiento del código de significación. Ambos son ‘extragenéricos’ ya que remiten a entidades no-musicales que se encuentran fuera de la música, en tanto que los significados ‘congenéricos’, es decir aquellos que remiten a situaciones exclusivamente musicales,

requieren que, durante la escucha, el oyente ponga en juego su memoria y su intelecto, para registrar acontecimientos distantes en el tiempo y poder vincularlos comparativamente.

Al crear su obra, un compositor ejerce solamente tres acciones: ‘repetir’, ‘contrastar’ y ‘variar’. La variación resulta de integrar la repetición con el contraste: algo se reitera, al mismo tiempo que algo cambia. La persistencia en la memoria permite al oyente, por ejemplo, reconocer que una variación deriva de un cierto tema, o que algún material escuchado previamente reaparece, como sucede con el estribillo del rondó, con las entradas temáticas de la fuga o con la reexposición de la sonata. Veamos qué ocurre con dos apariciones del tema principal del 2º movimiento de la *Tercera Sinfonía* (“Heroica”) de Beethoven⁹ (ejemplo 1).

El título nos alerta y prepara para la audición: es una marcha fúnebre, de la cual Hans Swarowsky confiaba a sus alumnos que el tempo y el carácter eran los de una marcha ceremonial de la corte de los Habsburgo en Viena.¹⁰ El sólido tema que aparece en el Ejemplo 1 se articula en tres unidades sintácticas: las dos primeras, de dos compases cada una, y la tercera, de cuatro compases. Los signos de puntuación (los silencios), aparecen en los compases 2, 4 y 8. Dicho tema se reitera –prácticamente intacto– varias veces en el movimiento. En su última aparición, en los compases finales, asume la forma del ejemplo 2.



Ejemplo 1. Beethoven, *Sinfonía N° 3 Op 55*, 2º movimiento, cc. 1-8.



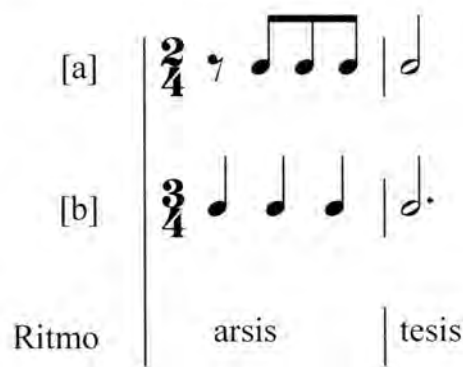
Ejemplo 2. Beethoven, *Sinfonía N° 3 Op 55*, 2º movimiento, cc. 238-246.

8. Ver detalles en el sitio de la U. de Texas <http://www.utexas.edu/courses/wagner/home.html>.

9. Partitura en Internet: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP13851-Beethoven_-_Symphony_No.3_Mvt.II_ed._Unger_.pdf.

10. Swarowsky (1899-1975), discípulo de Weingartner, Richard Strauss, Schönberg y Webern, fue profesor de Dirección Orquestal en la Academia de Viena, donde tuvo por alumnos, entre muchos otros distinguidos directores, a Claudio Abbado y Zubin Mehta. En 1975 dictó un curso intensivo de 5 semanas en el Teatro Colón.

Solamente la persistencia en la memoria del tema tal como se lo ve en el Ejemplo 1, permite reconocer comparativamente en su última aparición las mutilaciones, hiatos, vacilaciones, transformaciones rítmicas, variantes de articulación y dinámica, de las que da cuenta el Ejemplo 2 y que pueden ser advertidos a simple vista. Asimismo, la comparación entre los ejemplos 1 y 2 permite apreciar la incidencia del silencio en el discurso musical, y dos diferentes usos del mismo: en tanto que el Ejemplo 1 muestra el silencio en función de puntuación, de separación entre unidades sintácticas discretas, el Ejemplo 2 ilustra sobre el silencio corroyendo –por así decirlo– el interior de las mismas, desdibujando sus límites y, por lo tanto, su forma. Se trata de un caso de significación congénica, que remite a otro objeto musical de la misma obra. En este caso, lo comunicado es la profunda transformación en el carácter del tema que, en el Ejemplo 2 y en su casi total des-estructuración, trasunta el agotamiento del discurso y preanuncia el inminente final del movimiento.



Ejemplo 3

Ritmo

La concreción de un sistema gráfico que permitiese registrar con cierta precisión una idea musical, en sus parámetros elementales de alturas y duraciones sonoras, insumió varios siglos. La culminación del proceso concretó el sistema de notación musical tradicional, de la práctica común, tal como lo conocemos actualmente. Dicho sistema tiene como soportes, básicamente, el pentagrama y las claves para registrar las alturas, y las figuras de duración proporcional para registrar los eventos temporales. En la consideración del parámetro temporal, dos factores se ponen de relieve por su importancia: el ritmo y el tempo.

La palabra 'ritmo' se origina en el griego *rheo*, *rhein* (fluir) y ha tenido muchas definiciones, comenzando por la clásica de Platón: 'ordenación del movimiento'.¹¹ Tradicionalmente se ha reconocido en las unidades rítmicas la presencia de dos fases temporales: *arsis* y *tesis*. Para los griegos, *arsis* era el tiempo en que el pie permanecía levantado cuando se daba un paso y *tesis*, el período en que el pie estaba apoyado sobre el suelo.¹² En términos de energía, la fase

arsis la acumula y la fase *tesis* la descarga. El ritmo del motivo generador de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven es un ejemplo fácilmente reconocible: ejemplo 3.

La célula rítmica se constituye con tres sonidos cortos (*arsis*) y uno largo (*tesis*) y, en la sinfonía, aparece en dos versiones: [a] binaria (compás de dos tiempos) y [b] ternaria (compás de tres tiempos). La obra se encuentra completamente saturada por este elemento motivico, ya sea por las formas 'puras' ilustradas en el Ejemplo 3, como por transformaciones de diverso tipo, que aparecen en los lugares más insospechados, como muestra el Ejemplo 4, en el que 'A' identifica una variante de la versión binaria que reemplaza la duración larga de la *tesis* por una corta acentuada, y 'B', una de la versión ternaria.¹³

Entre otros aportes que han contribuido a una clarificación del concepto de ritmo, merece ser destacado el de Wilson Coker. Según este autor, cuando se habla de ritmo, uno refiere a "las relaciones temporales y las cualidades involucradas en un flujo cíclico de energía", que comprende tres fases sucesivas de acumulación, descarga y

Ejemplo 4, Beethoven, *Sinfonía N° 5 Op 67*, 4º movimiento, cc. 41-46.13

11. Bernaldo de Quirós, J. 1955: 16.

12. Fox Strangways, A., 1973:476.

13. Partitura en Internet: http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP00082-Beethoven_-_Symphony_No_5_in_C_Minor_Op_67_-_IV.pdf.

relajación.¹⁴ La primera fase (acumulación) se caracteriza por el aumento de la tensión. En la segunda fase (descarga) la tensión acumulada provoca una súbita liberación de la energía. La tercera fase (relajación) dispersa los restos de energía hasta agotarla, provocando un instante de depresión antes de comenzar nuevamente el ciclo. Un ejemplo de esta concepción del ritmo se observa en la naturaleza, en las olas que rompen en una playa de llanura: la onda acumula energía, rompe con fuerza, hay una dispersión de los restos de energía y recomienza la fase de acumulación que corresponde a la siguiente ola. Coker conserva para las dos primeras fases la denominación clásica de *arsis* y *tesis*, aportando como novedad la enunciación de la tercera fase, a la que denomina *stasis*.¹⁵ De acuerdo con lo expuesto, se advierte también que hay un elemento de ‘relatividad’ en juego: por un lado, el aumento de la tensión (‘más que’), por el otro, la disminución de la misma (‘menos que’). En el análisis de la construcción rítmica de un

movimiento o de una obra se constata, además, que: 1) la relatividad se proyecta a otros términos comparativos, como ‘antes de – después de’, ‘parecido a – diferente de’, ‘más rápido que – más lento que’, ‘junto a – separado de’; 2) las tres fases (acumulación, descarga y relajación) pueden ser detectadas también, en ‘macro-escala’, entre incisos de frase, frases, períodos, etc.¹⁶

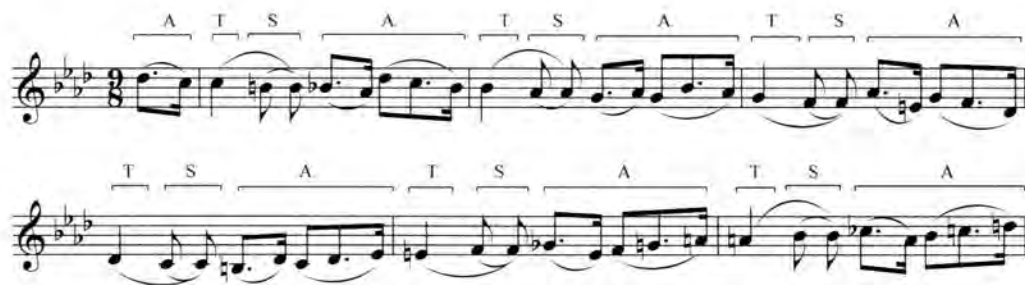
Observemos el comportamiento de las tres fases en el tema principal del 1er. movimiento de la Cuarta Sinfonía de Chaikovsky, tal como aparece después de la Introducción de la obra (ejemplo 5).

En el ejemplo precedente se ha individualizado con las letras ‘A’, ‘T’ y ‘S’ a las fases de *arsis*, *tesis* y *stasis*, respectivamente. Aún los no familiarizados con la simbología musical podrán reconocer –siquiera por la observación de los elementos gráficos– la analogía que existe entre todos los grupos ‘A + T + S’. También podrán constatar que el discurso está constituido por la yuxtapo-

sición de varios de estos grupos análogos consecutivos, que de ese modo se convierten en elementos de primer orden en la construcción de la forma musical, aquello que, en música, es llamado ‘motivo’. Hugo Riemann atribuía al motivo la condición de “primera célula del tejido musical”,¹⁸ en tanto que para Heinrich Schenker era “el único camino para asociar ideas en la música”, afirmando que “la música se convirtió en arte, en el verdadero sentido de esta palabra, solamente con el descubrimiento del motivo y su uso”.¹⁹

En la caracterización de un determinado motivo, el factor rítmico (temporal) tiene generalmente primacía sobre el factor melódico-armónico (acústico). Quien escuche el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven comprobará fácilmente que la percepción del motivo rítmico de tres sonidos breves no acentuados precediendo a uno largo acentuado (o la variante de tres sonidos breves no acentuados precediendo a uno breve acentuado), prevalece sobre la percepción de la dimensión melódica. En ese caso particular, el continente rítmico mantiene la identidad del motivo cualquiera sea su contenido de alturas sonoras. Veamos ahora el caso inverso.

El Ejemplo 6 contiene diversas versiones de la frase inicial del *Freudetheme* (“tema de la alegría”), tal como aparecen en el 4º



Ejemplo 5. Chaikovsky, *Sinfonía N° 4 Op 36*, 1er. movimiento, cc. 28-33.¹⁷

14. Coker, W. 1972: 40.

15. Del griego “στάσις”, “detención”. Como fue visto en el Ejemplo 3, no siempre se encuentra completo el esquema de las tres fases: frecuentemente falta la stasis.

16. Scarabino, G. 1992:32-37. Ver también Alpers, P. 1980:410.

17. Partitura en Internet: http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP00689-Tchaikovsky_-_Symphony_No_4_in_F_Minor__Op36-1.pdf.

18. Riemann, H. 1929:20.

19. Schenker, H. 1954:4. Traducción del autor.

movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven:

[a] muestra el gesto melódico generador. Denominamos 'gesto melódico' a una sucesión de alturas de duración indefinida, que trazan una 'línea' ideal en el espacio sonoro. En este caso, el gesto melódico está integrado totalmente por grados conjuntos y no incluye saltos: son diez notas divididas en tres pequeños grupos de tres notas cada uno, y una nota final. Cada grupo contiene un breve trazo: ascendente en los grupos 1 y 3, descendente en el grupo 2.

[b] corresponde a la presentación del tema que efectúa el Bajo solista (cc. 241-248). El gesto, del que algunas notas son repetidas, es ajustado a un ritmo silábico determinado por el texto de Schiller.

[c] (cc. 343-350) presenta una versión instrumental. Además del desplazamiento

del centro tonal (de Re mayor a Si bemol mayor), se observa una radical mutación rítmica: si intentásemos recitar o cantar el texto de Schiller con el ritmo de esta variación, encontraríamos que la acentuación musical está totalmente invertida con respecto a la acentuación del idioma, dando por absurdo resultado *Freu-dé schö-ner Göt-ter-fun-kén*, etc.

[d] (cc. 431-434) muestra el comienzo de otra variación instrumental, con transformaciones que se alejan del ritmo del texto, manteniendo el perfil del gesto melódico.

[e] (cc. 656-659) restituye el centro tonal original (Re mayor) y el ritmo silábico del texto. La diferencia con [b] se encuentra en la pulsación del acompañamiento (no ilustrado en el ejemplo) que, en este caso, es ternaria.

[f] (cc. 655-658) traslada a la línea vocal la pulsación ternaria y, ahora sí, el ritmo

musical refuerza los acentos del idioma mediante acentos agógicos: figuras de mayor duración para las sílabas acentuadas y de menor duración para las no acentuadas, en una *ratio* 2:1.²¹

La diferencia entre los fragmentos analizados de la *Quinta* y la *Novena* sinfonías de Beethoven (ejemplos 4 y 6, respectivamente) radica en que, en el caso de la *Quinta* la pregnancia rítmica del motivo generador se impone por sobre cualquier contenido melódico, en tanto que en las variantes de la *Novena*, la pregnancia del gesto melódico predomina sobre las transformaciones rítmicas.

Volvamos ahora a la *Cuarta Sinfonía* de Chaikovsky: los temas principales de sus cuatro movimientos derivan de un único gesto melódico generador, con el cual todos los movimientos comienzan. Este recurso contribuye a la cohesión de toda la obra. El gesto melódico consiste en cuatro sonidos descendentes por grados conjuntos. La identidad diferenciada de cada uno de los motivos se basa principalmente en el ritmo y el tempo, y secundariamente, en otros factores, como la articulación, el color instrumental y la dinámica. Véase el ejemplo 7, en el que las transformaciones del gesto melódico aparecen entre corchetes.

[a] el gesto melódico generador.

[b] comienzo del 1er movimiento, después de la Introducción (cc. 27-28, ver Ejemplo 5). El *tempo* requerido por Chaikovsky es *Moderato con anima* y lleva la aclaración *In*

Ejemplo 6. Beethoven, *Sinfonía N° 9 Op 125*, 4º movimiento.²⁰

20. Partitura en Internet: http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP00099-Beethoven_Symphony_No.9_Mov.4.pdf.

21. Se denomina 'agógico' al acento que, en un contexto de sonidos de duración desigual, enfatiza a los sonidos de mayor duración, con respecto a los de menor duración.

movimento di Valse. El tema es adjudicado a los Violines I y Violonchelos en nivel dinámico *p*[iano] con la indicación adicional *espress.[ivo]*. Como puede observarse, hay un paso cromático (Si becuadro) entre las notas Do y Si bemol. Dicha inserción es una interpolación que no desfigura, en lo esencial, la identidad del perfil melódico del tema, derivado del gesto generador.

[c] transcribe las notas iniciales del solo de Oboe que da comienzo al 2º movimiento. El tempo requerido es *Andantino in modo di canzone*, siendo la articulación *legato*; la dinámica y el carácter demandados por el compositor son, respectivamente, *p*[iano] y *semplice ma grazioso*.

[d] muestra la parte de Violines I en los compases iniciales del 3er movimiento, denominado *Scherzo: Pizzicato ostinato*, en tempo *Allegro*. Como puede observarse comparando con [c], ambas variantes presentan el gesto generador en figuras de igual duración, es decir que no se diferencian entre sí por la incidencia del factor rítmico, sino que difieren radicalmente en el tempo (*Andantino* vs. *Allegro*), en la arti-

culación (*legato* vs. *pizzicato*), en el color instrumental, la expresión y el carácter.

[e] presenta el comienzo del 4º movimiento, cuyo tempo y carácter están determinados por la indicación *Allegro con fuoco*. Esta variante muestra un factor de aceleración que no se observa en las demás, relativamente más estáticas, ya sea por la reiteración de un único esquema rítmico en [b], como por la indiferenciación rítmica que, en principio, produce la isocronía de los ejemplos [c] y [d]. En efecto: en [e] cada uno de los sonidos tiene una duración inferior a la del que lo precede, en proporción 1 (blanca) – 3/4 (negra con puntillo) – 1/4 (corchea) – 1/8 (semicorchea).

Manipulaciones del tiempo

En composición musical hay recursos que operan como un *zoom* temporal, aumentando o disminuyendo la duración de las figuras constituyentes del motivo. Estos recursos son los procedimientos denominados ‘aumentación’ y ‘disminución’, que aparecen en la música occidental poco después de la sistematización de la notación proporcional.²² Consisten en multiplicar o dividir las duraciones de las figuras de un determinado motivo para que, a un tempo constante, sean percibidas como más lentas o más rápidas que el motivo sobre el cual se aplican. En el repertorio existen innumera-

bles ejemplos, principalmente en las texturas polifónicas imitativas, como la fuga. Véase el siguiente caso, tomado también de la *Cuarta Sinfonía* de Chaikovsky. En el 4º movimiento el compositor introduce una canción popular, titulada en ruso *Во поле береза стояла*, cuya traducción literal aproximada es “En el campo había un abedul”. Ver ejemplo 8.

La presencia de esa melodía es dominante en este movimiento, ya que en su transcurso Chaikovsky realiza variaciones sobre la misma, y ella es utilizada como sujeto de importantes desarrollos. Obsérvese que la frase inicial está caracterizada por una célula que consiste en cuatro figuras iguales (corcheas) repitiendo la nota Mi. En una de las secciones de elaboración temática, se encuentra esta situación (ver ejemplo 9).

[a] las cuatro corcheas (X) aparecen en la duración original de la melodía popular, expresadas por el cuarteto de Trompas de la orquesta.

[b] las mismas cuatro notas (X1) han sido aumentadas al doble de la duración y aparecen en negras, confiadas a las Flautas, los Oboes y los Violines I y II.

[c] Clarinetes y Trompetas presentan la célula de cuatro notas en semicorcheas (X2), una disminución a la mitad de la duración original.



Ejemplo 7



Ejemplo 8. Chaikovsky, *Sinfonía N° 4 Op 36*, 4º movimiento, cc. 10-17. Melodía de la canción *Во поле береза стояла*.

22. El tratado *Ars canto mensurabilis* de Franco de Colonia, considerado como la principal fuente de dicha sistematización, es de c. 1260, y el comienzo del *Ars nova*, en que estos recursos son utilizados con frecuencia, suele fijarse en c. 1320.

[d] (X2) en Fagotes, el 3er Trombón, la Tuba, Violonchelos y Contrabajos imita lo expuesto en [c].

Véase también, en el ejemplo precedente, que los lapsos que separan las sucesivas apariciones de la célula van disminuyendo su duración: entre el comienzo de X1 y el de X transcurren 3 negras; entre X y X2, 2 negras; entre X2 [c] y X2 [d], 1 negra. Tenemos aquí un ejemplo de operaciones sobre el tiempo que se manifiestan simultáneamente en dos niveles: uno es el de la constitución misma del objeto sonoro, el motivo; el otro, el de los espacios temporales que separan las apariciones del objeto entre sí.

Aceleraciones y desaceleraciones

En una ejecución vocal o instrumental, el devenir del discurso musical no es cronométricamente exacto, invariable. Esta exactitud sólo es posible en la música electrónica, en la que no existe la mediación del intérprete, pues el compositor graba su obra creada en el laboratorio en alguno de los soportes tecnológicos disponibles: la obra electrónica puede ser ‘reproducida’, siempre igual a sí misma, sin variantes, pero no puede ser ‘interpretada’ cada vez, como ocurre con una partitura convencional. En este último caso, la alternativa de acelerar o retardar el discurso puede ser indicada por el compositor por medio de la conocida terminología italiana: *accelerando*, *stringendo*,

rallentando, *ritardando* o sus equivalentes en otras lenguas. Pero, en lugares puntuales, también cabe al intérprete la posibilidad de acelerar o retardar la ejecución, atinadamente, con discreción, aunque no haya prescripción expresa del compositor: por ese medio –como en la expresión oral– el intérprete puede enfatizar contenidos especiales del texto, o las puntuaciones y articulaciones sintácticas de la forma. En los dos casos descritos –indicación de la partitura, o aporte personal del intérprete– podemos hablar de aceleraciones o desaceleraciones ‘subjetivas’, ya que, en el primero, la amplitud de la variante de tempo indicada por el compositor la determina el intérprete y, en el segundo, la decisión de realizar la variante le es propia, no explicitada por el compositor en la partitura.

Existen también ejemplos de desaceleraciones o aceleraciones ‘objetivas’ determinadas por el autor por medio de diversos recursos composicionales y sin recurrir a vocablos que sugieran las acciones de ‘retener’, ‘retardar’ o ‘acelerar’. Veamos el ejemplo 10.

[a] presenta uno de los motivos de la fanfarria que da inicio a la sinfonía (X).

[b] muestra los compases finales de la fanfarria: dado que el tempo se mantiene, la aumentación libre (no estricta) del motivo X es percibida como una desaceleración del discurso. En efecto: la misma información (X) que en [a] era comunicada en la duración de un compás, aparece ahora en [b] transcurriendo en dos compases (X1). En el compás siguiente comienza una disminución libre: aparece una nueva célula (Z) de



Ejemplo 9. Chaikovsky, *Sinfonía N° 4 Op 36*, 4° movimiento, cc. 103-104.



Ejemplo 10. Chaikovsky, *Sinfonía N° 4 Op 36*, 1er. movimiento. [a] c. 3, [b] cc. 21-26.

dos sonidos (Re bemol – Do), que ocupa un compás completo (3 tiempos); un compás después, Z1 disminuye la duración de la célula a 2 tiempos; finalmente, Z2 la disminuye a 1 tiempo. Esta disminución está compensada por la retención del tempo (*riten.*) y los silencios que separan las células entre sí, por lo que no es percibida como una aceleración sino, más bien, como una ‘liquidación’ de la célula. Esta percepción se confirma con la continuación del discurso después de un largo silencio suspensivo, ya que las mismas notas Re bemol – Do que finalizan la Introducción –retenidas en la memoria del oyente– son resignificadas como las notas iniciales del Tema Principal de la sinfonía (ver Ejemplo 5, *arsis* ‘A’).

En cuanto la aceleración objetiva, hay un procedimiento de vieja data –en cuya aplicación Beethoven fue un consumado maestro– que consiste en eliminar gradual y sucesivamente, elementos del motivo, de manera que la parte subsistente del mismo va apareciendo a intervalos cada vez más cortos. Este recurso es utilizado en conjunción con otros –transposiciones ascendentes, incrementos dinámicos– como un procedimiento clásico para generar un paulatino crecimiento de la tensión,

de la excitación, previo a un clímax coincidente con un punto importante de la forma, como –por ejemplo– una reexposición o un final.

En el Ejemplo 11 encontramos:

- c. 235. [a] Un motivo de duración de un compás, [b] una sección de dicho motivo, de duración de $\frac{1}{2}$ compás y [c] una sección de la sección, de duración de $\frac{1}{4}$ de compás.
- c. 236. La reiteración rítmica del compás anterior completo, a 4 tiempos de distancia.
- cc. 237/8. Aparece solamente [b], que es reiterado a 2 tiempos de distancia.
- cc. 239/40. Aparece solamente [c], que es reiterado a un tiempo de distancia.

En la terminología de Wilson Coker, el motivo sufre dos ‘decapitaciones’ sucesivas:²³ [b] elimina la cabeza de [a], en tanto que [c] elimina la cabeza de [b]. El resultado es, para quien escucha, una aceleración de los estímulos auditivos, por el sucesivo acortamiento de los lapsos entre los objetos que la memoria ha identificado como partes constitutivas del motivo: el todo [a], la mitad [b] y la cuarta parte [c].

Tempo y metrónomo

“[...] *nunca dominará lo más necesario, lo más*

difícil, lo más importante en música, o sea el tempo, porque ella ha sido acostumbrada desde la infancia *a no tomar en cuenta el pulso*”. Así se expresaba Wolfgang Amadeus Mozart en una carta a su padre, comentando la impresión que le había causado la interpretación de una jovencita ejecutante de *fortepiano*.²⁴

El ‘tempo’ es la velocidad de transcurso de los eventos sonoros que constituyen una obra musical y es una componente vital para la inteligibilidad del contenido: un tempo demasiado rápido tiende a desdibujar los detalles; uno demasiado lento, a magnificarlos hasta desdibujar la forma. Durante bastante tiempo los compositores utilizaron en forma casi exclusiva una profusa terminología italiana para sugerir el tempo, terminología oscilante entre los extremos del *Lento* y el *Presto*. Los clavecinistas franceses de los siglos XVII y XVIII introdujeron términos en su propia lengua y, a partir del Romanticismo, la denominación apareció en otros idiomas.

La evidente imprecisión de tales terminologías pudo ser superada con la invención del ‘cronómetro musical’, debida a Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), quien posteriormente en 1816 patentó el metrónomo de péndulo, ubicado en un pequeño mueble de madera en forma de pirámide de base cuadrada, tal como lo conocemos actualmente. Hay numerosos avisos y noticias relacionados con sus inventos.²⁵ Entre ellos aparece un artículo sin firma publicado el 13 de octubre de 1813 en el *Wiener*



Ejemplo 11. Chaikovsky, *Sinfonía N° 4 Op 36*, 4º movimiento, cc. 231-239

23. Coker, W. 1972:83-84.

24. Mersmann, H. 1972:41. Traducción del inglés y énfasis del autor.

25. Metzger, K. 1992:85-93.

Vaterländische Blätter de Viena, en el que se informa sobre el "cronómetro musical de Maelzel", creado en respuesta a las inquietudes manifestadas al inventor por diversos compositores de Alemania, Francia e Italia. También hace saber que el artefacto fue sometido a prueba por los compositores Salieri, Beethoven, Weigl, Gyrowetz y Hummel, revelando que:

"El señor director Salieri ha sido el primero en aplicar este cronómetro a una gran obra maestra, *La creación* de Haydn, y ha anotado en su partitura todos los tempi de acuerdo con sus grados, etc. El señor Beethoven acepta el invento como un medio oportuno para conseguir que sus geniales composiciones sean interpretadas en todas partes con el tempo imaginado para ellas, respecto al cual se cometen errores de los que tan a menudo se lamenta".

Cualquier metrónomo —y actualmente los hay de diversos materiales y tecnologías— lo único que hace es determinar un rango de 'lapsos por minuto' que oscila generalmente entre 40 en el extremo más lento y 208, en el más rápido. Su más obvia utilidad es pedagógica: disciplinar a los jóvenes intérpretes, para evitar desvíos como el que refería Mozart en la carta antes citada. Conceptos como "lo más necesario, lo más difícil, lo más importante en música, o sea el tempo", expresados por un músico de la talla de Mozart, están revelando la gravitación de este factor en la interpretación musical. El aparato permite, además, que los

compositores establezcan con exactitud el tempo correspondiente a cada parte de sus obras y, consecuentemente, la duración total de la misma. Algunos no lo utilizan y prefieren mantener instrucciones verbales, ya sea las tradicionales (*Lento*, *Andante*, *Allegro*, etc.) u otras *ad hoc*. Otros compositores, en cambio, anotan minuciosamente sus indicaciones, por ejemplo Chaikovsky, quien en el segundo movimiento de su *Quinta Sinfonía* (184 compases), consignó 18 magnitudes metronómicas diferentes. Pero, en definitiva, las decisiones últimas corresponden al intérprete en el momento de la ejecución en que, obviamente, se prescinde de la presencia física del artilugio mecánico. El *Prélude à 'L'après-midi d'un faune'* (1894) de Debussy constituye un buen caso para ejemplificar el dominio que ejerce el intérprete sobre la duración 'real' de una obra.²⁶ Alrededor de 1908 Debussy utilizó una partitura para dirigirla, en la que anotó seis magnitudes metronómicas diferentes para determinar el tempo de otras tantas secciones (las ediciones posteriores a 1908 suelen incluir estos datos). Aplicando estrictamente esas magnitudes y sin considerar ningún tipo de desviación de las mismas, la duración del *Prélude* sería de 6'40". La primera grabación fue realizada en 1922 por Camille Chevillard y la Orquesta Colonne. Chevillard conoció al compositor y dirigió los estrenos de los *Nocturnes* (1900) y de *La Mer* (1905), por lo que es lícito suponerlo compenetrado del estilo *debussiano*. La duración de ese registro es de 6'53", bastante vecina a la duración supuesta-

mente prevista por Debussy. Leopold Stokowski, tan talentoso como arbitrario, realizó en 1959 una grabación que dura 11'18".²⁷ Si comparamos las duraciones de Chevillard y Stokowski con la de Debussy, encontramos que Chevillard 'estiró' el *Prélude* en apenas un 3.25%, en tanto que Stokowski lo desfiguró, literalmente, alargándolo un 69.5% más de lo que Debussy había determinado con su metrónomo.

Habida cuenta de estas alternativas, ¿cómo deben influir en la interpretación las magnitudes expresadas por el creador de la obra? ¿Son un dato vinculante de cumplimiento obligatorio por parte del intérprete, o no? La mayoría de las opiniones autorizadas reconocen la importancia del 'dato', pero no aceptan que el mismo sea absolutamente vinculante. Swarowsky propuso, como principios de la interpretación metronómica:²⁸

1. La figura (blanca, negra, corchea, etc.) a la que el compositor asigna una magnitud numérica en la indicación metronómica es más importante que la magnitud misma, pues indica la pulsación subyacente imaginada por el compositor al escribir su obra y que el intérprete debe internalizar, debe 'sentir' durante la ejecución.
2. La proporción entre las magnitudes metronómicas establecidas por el compositor para diferentes partes de su obra es más importante que las magnitudes absolutas en sí mismas, de modo que si el intérprete, bajo los dictados de su recta conciencia y

26. Scarabino, G. 1994:58-59.

27. Fantapié, H. 1988:96.

28. Swarowsky, H. 1988:101.

responsabilidad, decide modificar alguna de las magnitudes prescriptas, las demás deben ser modificadas proporcionalmente, manteniendo entre ellas las relaciones establecidas por el compositor. Veamos cómo se aplicaría este principio a la *Quinta Sinfonía* de Beethoven (ejemplo 12).

El Ejemplo 12, entre [a] y [d] muestra las prescripciones que aparecen al comienzo de cada uno de los cuatro movimientos, en tanto que [e] corresponde al epílogo del 4º movimiento. Las relaciones para tomar en cuenta en la interpretación son fácilmente observables: las magnitudes más baja y más alta (pulsaciones más lenta y más rápida) se encuentran en el 4º movimiento ([d] y [e], respectivamente); el tempo de la coda [e] debe ser ligeramente más rápido que el del 1er. movimiento [a]; el tempo del 3er. movimiento [c] es un 10% más lento que el del 1º [a], pero ligeramente más rápido que el del 2º [b], y así sucesivamente. Supongamos que, por convicción personal o por otro factor, como –por ejemplo– un tiempo de reverberación excesivo en el ámbito de la ejecución, un director estima que el tempo prescripto para la coda [e] es excesivamente rápido y adopta la magnitud 100. De acuerdo con el 2º principio de Swarowsky, todas las demás magnitudes deberían ser modificadas en la misma proporción, resultando: [a] = ± 96, [b] = ±

82, [c] = ± 85, [d] = ± 75. Un problemita de regla de tres simple, que permite armonizar sensatamente la presunta voluntad del autor con la responsable libertad del intérprete, evitando flagrantes abusos como el cometido por Stokowski con el *Prélude* de Debussy.

Tres pasos hacia la vanguardia

En la última década del siglo XIX asoman indicios, pequeños rastros, del comienzo de un cambio de paradigmas en la composición musical. En ese período, Gustav Mahler crea sus primeras cuatro sinfonías; Richard Strauss, *Till Eulenspiegel*, *Zarathustra*, *Don Quijote* y *Una vida de héroe*; Arnold Schönberg, la *Noche transfigurada* y, sobre todo –por su novedoso contenido– Claude Debussy, el *Prélude à 'L'après-midi d'un faune'*. El proceso se acelera en la primera década del siglo XX: es la época de *Salome* (1905) y *Elektra* (1908) de Richard Strauss, de la *Sinfonía de Cámara Op 9* (1906) y las *5 Piezas para orquesta Op 16* (1908) de Arnold Schönberg, del *1er. Cuarteto de cuerdas* (1909) de Bela Bartok, signos evidentes de que algo estaba cambiando profundamente en la música de Occidente. El cambio se manifiesta con plenitud en los años previos a la Primera Guerra Mundial, con obras como *Petrushka* (1911) y *Le Sacre du Printemps* (1913) de Stravinsky, o *Pierrot Lunaire* (1912) de Schönberg.

Los ‘pasos hacia la vanguardia’ que veremos seguidamente fueron, quizás, manifestaciones aisladas, experimentales, gestos de transgresión sin consecuencias inmediatas pero que, redescubiertos y resignificados, son hitos salientes en la formulación de cuestiones conceptuales, composicionales, interpretativas y modos de escucha de la obra musical, sobre todo en relación con el tiempo. Los dos primeros ‘pasos’ a los que nos referiremos, tuvieron lugar entre la última década del siglo XIX y la primera del XX.

Primer paso: Satie

En 1893 –un año antes del estreno del *Prélude* de Debussy– el juvenil Eric Satie (27) escribió una enigmática página breve titulada *Vexations*. El manuscrito no tiene barras de compás ni indicaciones dinámicas; tampoco consigna el instrumento al que la obra está destinada, aunque se acepta que puede haber sido el piano.²⁹ Satie demanda solamente que el tempo sea *Très lent* (“muy lento”). Veamos la partitura completa en el ejemplo 13.

A simple vista, la partitura revela una abstrusa asignación de bemoles, dobles bemoles y sostenidos para identificar los sonidos cromáticos.³⁰ La ‘Nota del autor’ que la encabeza es tan insólita como ambigua. No dice que la obra ‘debe’ tocarse 840 veces seguidas, pero admite esta posibilidad indicando que “para tocar 840 veces seguidas este motivo, será bueno prepararse previamente, y en el más grande silencio, por medio de serias inmovilidades”. Tampoco sabemos con certeza a qué

$$[a] \text{ } \text{♩} = 108 - [b] \text{ } \text{♩} = 92 - [c] \text{ } \text{♩} = 96 - [d] \text{ } \text{♩} = 84 - [e] \text{ } \text{♩} = 112$$

Ejemplo 12. Beethoven, *Sinfonía N° 5 Op 67*, magnitudes metronómicas consignadas por el compositor en la partitura.

29. Ver facsímil del manuscrito y un breve artículo de Stephen Whittington en <http://satie-archives.com/web/vexmanus.html>.

30. Orledge, R. 1998 ofrece una elaborada explicación del sistema de composición empleado por Satie.

refiere Satie cuando dice ‘motivo’. La partitura de *Vexations* muestra:

[a] al pie de la página, un Tema de 17 sonidos sin tonalidad definida –aunque aparentemente orientado hacia Mi– precedido de un ‘signo’, con la leyenda “en este signo será usual [d’usage] presentar el tema del Bajo”,

[b] en el inicio de la página y precedida por el mencionado ‘signo’, una variación del Tema –que aparece ubicado en la voz más grave– consistente en una inestable armonización a 3 voces, y

[c] ubicada entre [b] y [a], otra variación precedida y sucedida por el ‘signo’, en la que las dos voces superiores de la primera variación intercambian sus posiciones relativas.

Habitualmente se considera que el “motivo” aludido por Satie refiere a la composición completa, cuya ejecución, sugerida por los datos ofrecidos por la partitura –incluyendo los ‘signos’– sería (potencialmente) 840 veces [a] – [b] – [a] – [c] – [a].

Vexations fue considerada una de las típicas *boutades* de Satie al mismo nivel de, por ejemplo, sus *Trois morceaux en forme de poire* (“Tres piezas en forma de pera”), escrita en 1903 para responder a los críticos que señalaban que sus obras ‘carecían de forma’. Según Whittington, *Vexations* emergió de la oscuridad en 1949, cuando Henri Sauguet –quien había sido amigo de Satie–

la puso en conocimiento de John Cage. Algunos años después, en septiembre de 1963, Cage organizó el estreno de las 840 versiones seguidas, que tuvo lugar en el *Pocket Theatre* de Nueva York. La presunta *boutade* se convirtió en objeto de culto: Cage, músico y filósofo, uno de los más caracterizados exponentes de la vanguardia musical del siglo XX –y a quien nos referiremos más adelante– la tomó tan ‘en serio’ como para patrocinar su primera ejecución pública, que demandó 18 horas y 40 minutos.³¹ En tal oportunidad, ‘se descubrió’ que *Vexations* era el primer experimento conocido en una suerte de continua disonancia sin resolución, sin sentido de dirección o centro tonal definido, que constituía una anticipación del minimalismo, y que proporcionaba una experiencia alucinatoria –o tediosa– tanto para el ejecutante como para el oyente. Se concluyó, también, que se trataba de la primera obra en la historia de la música occidental que requería una meditación silenciosa previa, entre sus indicaciones para la ejecución.³²

Segundo paso: Ives

Charles Ives es reconocido como un experimentador de muchas de las innovaciones que el siglo XX aportó en materia de lenguaje musical: la politonalidad, la atonalidad, la microtonalidad. Con una sólida formación académica –había estudiado en Yale– el estreno de su cantata *The Celestial Country* (1902) encontró una positiva recepción en la crítica musical neoyorquina, que le pronosticó una brillante carrera. Pero, súbita y casi inmediatamente, Ives desapa-

NOTE DE L'AUTEUR :

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grande silence, par des immobilités sérieuses.

Très lent



A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse THÈME



Ejemplo 13. Satie, *Vexations*.

31. Recordemos la curiosa analogía con la experiencia fílmica contemporánea de Andy Warhol, *Sleep* (1963), que muestra a una persona durmiendo durante 5 horas y 20 minutos.

32. Orledge, R. 1998:386.

reció de la escena musical para dedicarse exitosamente al negocio de los seguros, componiendo de noche y en fines de semana, sin presiones económicas, lo que le permitió trabajar libremente, siguiendo los impulsos de su creatividad. Emergió del casi anonimato en 1920 con la publicación de la monumental *Sonata Concord* para piano, y tan sólo cuando esta obra fue estrenada por John Kirkpatrick en 1939, el mundo musical comenzó a descubrir la verdadera dimensión de su arte. Obtuvo el *Pulitzer Prize* en 1947.³³

“La pregunta sin respuesta” (*The Unanswered Question*, 1906), una pequeña composición de unos 7 minutos de duración, es, quizás, su obra más conocida. Está concebida para tres fuentes sonoras separadas en el espacio: una orquesta de cuerdas, una trompeta solista, que puede ser reemplazada por otros instrumentos, y un cuarteto de flautas que, también, pueden ser sustituidas por otros instrumentos de madera agudos. La obra tiene un contenido simbólico explícito:

–la orquesta de cuerdas representa ‘el silencio de los druidas’, desplegando un coral diatónico extremadamente lento en Sol mayor, casi estático, *pianissimo*, inmutable.

–la trompeta refiere a ‘la perenne pregunta de la existencia’, reiterando un motivo de 5 sonidos, casi a-métrico, siempre igual a sí mismo.

–el cuarteto de flautas remite a ‘las respuestas humanas’. Las respuestas a las 6 primeras ‘preguntas’ de la trompeta se

producen en tempos cada vez más veloces: 1a. *Adagio*, 2a. *Andante*, 3a. *Allegretto*, 4a. *Allegro*, 5a. *Allegro molto*, 6a. *Allegro – acellerando a Presto molto agitato*. Cada contestación incrementa el nivel dinámico –entre *pp* y *ffff*– sus contenidos devienen cada vez más activos rítmicamente y más disonantes, hasta llegar a la estridencia. A partir de la cuarta respuesta aparecen sarcásticas variaciones burlonas de la pregunta existencial que, al ser formulada por séptima vez, queda sin respuesta.³⁴

En el *Finale* del 1er. Acto de *Don Giovanni*, Mozart había experimentado haciendo que tres orquestas –una en el foso y dos en el escenario– tocasen simultáneamente temas bailables escritos en compases diferentes (3/4, 2/4 y 3/8), pero las músicas respectivas compartían la estructura armónica y estaban sincronizadas en lo temporal. La gran novedad que aportó Ives es la independencia, no sólo espacial –cosa que Mozart ya había hecho– sino armónica y, sobre todo, temporal. Mientras el coral de las cuerdas en Ives es percibido como un ‘fondo’ de un lentísimo tempo, hay ‘primeros planos’ disonantes –las preguntas y las respuestas– que son percibidos en otros tempos, con una creciente aceleración de las respuestas. No existe la sincronización exacta, como en las tres orquestas mozartianas, ni tampoco está determinado con rigurosa exactitud el momento en que cada respuesta debe comenzar: el resultado es aleatorio, pudiendo variar de una ejecución a otra.

Tercer paso: Cage

Tres años después de la primera audición de *Vexations* de Satie, promovida por John Cage, el 29 de agosto de 1952 tuvo lugar en el *Maverick Concert Hall* de Woodstock (N.Y.) un recital de música contemporánea a cargo del pianista David Tudor, con obras de Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown, Pierre Boulez, Henry Cowell y el propio Cage. De este último, se realizó el estreno de una composición que el programa impreso denominó erróneamente *4 Pieces*. Se trataba de *4'33"*, cuyas tres partes o movimientos fueron consignados así: 1) *30"*, 2) *2'23"* y 3) *1'40"*. Tudor colocó una partitura sobre el piano y, cronómetro en mano, cerró la tapa del teclado, indicando así el comienzo de la ejecución. Permaneció inmóvil durante 30 segundos, transcurridos los cuales abrió la tapa, señalando el fin de la primera parte o movimiento. La acción se reiteró dos veces más, con las duraciones exactas establecidas para cada una de las partes subsiguientes.³⁵ Cage admitió más tarde que la idea disparadora de esta obra fue originada por la contemplación de las pinturas totalmente blancas de su amigo Robert Rauschenberg, que lo llevaron a descubrir que la música estaba retrasada con respecto a la pintura, en cuanto a planteos audaces que cuestionaran los modos habituales de la audición.³⁶ Este descubrimiento y la consecuente reflexión sobre él, dieron como resultado la creación de *4'33"*.

33. Ross, A. 2008:130-135.

34. En <http://www.youtube.com/watch?v=tbArUJBRRJ0> puede escucharse una versión, con proyección simultánea de la partitura y subtítulos en inglés, que describen los simbolismos de la obra.

35. Solomon, L. 2002. En <http://partiturasacordes.blogspot.com.ar/2011/08/john-cage-433-partitura-para-orquesta.html> puede ser visto un video de Tudor realizando esta obra, incluyendo vueltas de página de la ‘partitura’.

36. Ross, A. 2008:368.

No es adecuado considerar a la obra de Cage como una 'pieza silenciosa' solamente porque carece de un contenido sonoro generado 'voluntariamente' por el compositor: el contenido sonoro existe y está dado por los ruidos que el pianista produce al accionar el reloj, abrir y cerrar la tapa del piano, voltear las páginas de la 'partitura', por los pequeños rumores ambientales, incluyendo los producidos externamente por el oyente (su respiración, sus movimientos en el asiento, eventuales toses y carraspeos) y las sensaciones sonoras originadas en su interior (sistema nervioso y circulación sanguínea), sin desechar inesperadas intrusionas de la naturaleza (Solomon refiere al viento y la lluvia de una tormenta de verano que comenzó durante el segundo 'movimiento' en el día del estreno). Si la creación musical implica toma de decisiones por parte del compositor, en 4'33" Cage decidió 'no decidir' sobre el contenido sonoro de la misma, pero sí determinar con exactitud, en cambio, su duración. Podría agregarse además que, al conferir al oyente la posibilidad de generar siquiera en parte el material sonoro, 4'33" produce una radical novedad con referencia a las convenciones establecidas por la música occidental, en la que el oyente participa sólo mediante la escucha y sus reacciones afectivas o intelectuales.

4'33" puso coto a la 'soberanía' que el intérprete ejerce sobre la duración perceptible de una obra musical. Cage definió rotundamente que la duración cronológica real de su obra es —y no puede ser, sino— de

4'33", cualquiera sea el contenido sonoro que sea producido en dicho lapso. Ello nos reconduce a la obviedad expresada en el comienzo de este artículo: el tiempo es esencial, imprescindible, para la propia existencia de la música. Un compositor puede desplegar en el tiempo eventos sonoros voluntariamente determinados o, como en el caso 4'33", abstenerse de toda inclusión voluntaria y permitir que eventos sonoros aleatorios, informales e indeterminados, surgidos del entorno, conformen el material sonoro de su obra. Pero no puede prescindir del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

ALPERSON, Philip. 1980. "Musical Time and Music as an Art of Time". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVIII/4, pp.407-417.

BERNALDO DE QUIRÓS, Julio. 1955. *Elementos de rítmica musical*. Buenos Aires. Barry.

COKER, Wilson. 1972. *Music and Meaning*. New York. The Free Press.

FANTAPIÉ, Henri-Claude. 1988. "Direction d'orchestre, interpretation et rythme dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy". *Analyse musicale*, N° 13. Paris. Société Française d'Analyse Musicale.

FOX STRANGWAYS, Arthur H. 1973. "Time". *Grove's Dictionary of Music and Musicians* [5ª ed.], Vol. VIII. London. The Macmillan Press.

GRAU, Eduardo. 1989. *Una filosofía del tiempo encarnada en lo sensible. Las categorías del pensamiento musical*. Mendoza. Facultad de Filosofía y Letras (U. N. de Cuyo).

KIVY, Peter. 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. New York. Oxford University Press Inc.

MERSMANN, Hans (editor). 1972. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York. Dover Publications, Inc. (Traducción de M. M. Bozman).

METZGER, Heinz-Klaus y Reiner Riehn (autores y editores). 1992. *Beethoven. El problema de la interpretación*. Barcelona. Editorial Labor S.A. (Traducción de José Luis Gil Aristu).

MEYER, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago. The University of Chicago Press.

—1957. "Meaning in Music and Information Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV/4, pp. 412-424.

ORLEDGE, Robert. 1998. "Understanding Satie's *Vexations*". *Music & Letters*, LXXIX/3, pp. 386-395.

RIEMANN, Hugo. 1929. *Composición Musical*. Barcelona. Editorial Labor, S.A. Original [1889] *Katechismus der Kompositionslehre*. (Traducción de Roberto Gerhard).

ROSS, Alex. 2008. *The Rest is Noise – Listening to the Twentieth Century*. London. Fourth Estate.

ROWELL, Lewis. 1985. *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona. Editorial Gedisa S.A. (Traducción de Miguel Wald).

SCARABINO, Guillermo. 1992. "El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 12. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA).

—1994. "Sobre el *Prélude à 'L'après-midi d'un faune'* a cien años de su estreno". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 13. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA).

SCHENKER, Heinrich. 1954. *Harmony*.

JUEGOS DE LA MÚSICA Y EL TIEMPO

Chicago. The University of Chicago Press. (Ed. Oswald Jonas). Original [1906] *Harmonielehre*. (Traducción de Elisabeth Mann Borgese).

SOLOMON, Larry J. 2002. *The Sounds of Silence – John Cage and 4'33"*. <http://solomons-music.net/4min33se.htm>.

SWAROWSKY, Hans. 1988. *Dirección de orquesta - Defensa de la obra*. (Ed. Manfred Huss). Madrid. Editorial Real Musical. (Traducción de Miguel Ángel Gómez Martínez).

TURNER, Walter J. 1922. *Music and Life*. New York. E. P. Dutton and Company.

WEISS, Paul. 1961. *Nine Basic Arts*. Carbondale. Southern Illinois University Press.

Guillermo Scarabino. Profesor Nacional de Música (UNR) y Master of Arts (Eastman School of Music, EE.UU.). Discípulo de Laszlo Halasz, Igor Markevitch y Hans Swarowsky en Dirección Orquestal. Director de las orquestas de Mar del Plata, UNCuyo (Mendoza) y Académica del Teatro Colón. Invitado por más de cuarenta orquestas en diez países de América y Europa. Dictó cursos en Argentina, Chile, Venezuela, Brasil y EE.UU. Docente en las universidades Nacional de la Plata y Católica Argentina. Publicó *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*, *El Grupo Renovación (1929-1944)* y *la nueva música en la Argentina del siglo XX* y *Temas de Dirección Orquestal*. Premiado por las Fundaciones Astengo (Rosario) y Konex (1999). Recibió distinciones de entidades de Argentina, Brasil, EE.UU., España, Alemania, Francia y Gran Bretaña. Es Decano de la Facultad de Música de la UCA y Vicepresidente de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Las formas signadas por el tiempo

Beuys / Bacon / Cattelan / Hirst

JORGE TAVERNA IRIGOYEN

Morfológicamente, el tiempo es amorfo. No sólo es una abstracción, sino un componente que participa activamente en los procesos de *generación* de las formas. Todo fondo es resultado de una acción de tiempo, ya que el tiempo da su impronta sobre todas las formas. Las marca. Las diferencia. Las condiciona. E indirectamente, por todas estas acciones temporales, *las identifica*. Así se convierten en *formas del tiempo*. Formas/cuerpos que responden a cierta impregnación inequívoca, a un estado de conversión morfológica o, al menos, a cierta influencia sobre sus desplazamientos, crecimientos, protagonismos.

Así, la forma está signada indefectiblemente por el tiempo. Sin pertenecer al mismo, responde a sus *secuencias*; pero –primordialmente– impone cierta caracterización que, ínclemente, no debe designarse sino como temporal. La forma puede constituir así un *estadio del tiempo*. Un estadio que no se mantiene inalterable sino, por lógica consecuencia, puede acordar transformaciones / cambios / mutaciones, aún. Para Rudolf Arnheim, el tiempo es la dimensión del cambio. Y en él se inscribe la forma. Los objetos quietos, aquellos en que las fuerzas no están ausentes sino equilibradas, provocan la impresión de estar *fuera de la medida del tiempo*. El orden y el despliegue de las formas, sus secuencias, provocan en cambio la percepción del tiempo. El tiempo psíquico o subjetivo. El tiempo biológico. El tiempo físico, en cuanto existe, paralelamente, una *fisicidad* de las formas preñadas.

El análisis de las formas no sólo abarca las realidades morfogénicas positivas (construcción, crecimiento, proliferación, cristalización, concreción, yuxtaposición), sino también las negativas (destrucción, degeneración, disgregación), según Juan Eduardo Cirlot.¹ Y el

estudio comparativo de los procesos ascendentes y descendentes es tan sugestivo, como la visión misma de los paralelismos entre lo espacial y lo no espacial. La diversidad de las formas –cuanto más se abarca en la contemplación visual– va así desde las simples, asociadas y complejas, desde las estáticas y dinámicas, a las regulares, semirregulares o irregulares: toda una *neutralización* por acumulación de diversidades y contradicciones. Hasta llegar, en la multiplicidad de divergencias, al planteo de lo informe (que carece de forma), frente a lo amorfo (estructural e internamente *falta de forma*).

No obstante, cabe suponer que –una vez condicionadas como tales– las formas del tiempo imponen sus códigos témporo-formales y pueden, por ende, ubicárselas dentro de determinada categorización semiótica. En este presupuesto lógico, es que cabe analizarlas (o vislumbrarlas) en la obra de grandes creadores del arte contemporáneo. Sin suponer ni imponer posibles contigüidades asociativas. Simplemente, auscultando en el proceso creador –que es invento y videncia– las sístoles y diástoles del período formativo, generador de la forma.

El tiempo como espacio que contiene

Joseph Beuys es un protagonista del espacio. Busca la dimensión de ese espacio para sumergirse, para ver, descifrar, componer. En él conviven el escultor y el poeta, el performer y el teórico, el utopista y el pintor. *Homo faber*; *homo ludens*, *homo videns*, sus especulaciones van más allá de la materia. El espacio, en su obra, es una forma del tiempo. El espacio como metáfora. El espacio que es memoria y tránsito.

Sus experiencias en el Grupo Fluxus, sus vínculos sutiles con un neodadá, lo proyectan casi naturalmente a una conciencia de *socia-*

1. *Morfología y arte contemporáneo*. Ed. Omega. Barcelona, 1955.

lización *participacionista* del arte. Beuys entra en lo lingüístico y lo sonoro, lo gestual-corporal y lo comunicacional, en el más amplio de los sentidos. Para ello requiere el espacio. (Admite que el suyo es *un arte ampliado*) Así, sus acciones van del postminimalismo a lo multicultural. Y sus objetos –lejos de los predicados de los *ready-made*– son objetos para la convivencia, para la participación activa, no sólo para la contemplación.

Performances, happenings, planteos de videoarte y videoinstalaciones, son miembros de un cuerpo estético complejo y plurivalente, que Beuys maneja a conciencia y con permanente pasión. Aquel axioma que esgrime: *todo ser humano es un artista*, es quizá más un convite a *entrar*, que una certitud. No obstante, sus acciones polemizantes y aún revulsivas para algunos teóricos, afirman una personalidad estética que, sobre contradicciones que al final son camino, el artista convoca a la reflexión.

Plantea la efimereidad de la obra, como sentido frente a la efimereidad de la vida. Y sin embargo, construye un



Joseph Beuys. *The Pack*, Estocolmo 1969.

andamio inmenso de concepciones en que lo antropológico desnuda al mito; lo religioso convive con lo popular; lo abyecto desafía a la belleza.

Una de sus últimas concepciones polemizantes fue la instalación *Fin del arte del siglo XX*, en la Bienal de Venecia de 2001. Atrás había quedado su propuesta *Transformación*, plantación de 7000 robles en la VII Documenta de Kassel 1982, que la muerte le impidió completar. En el espacio, Beuys pasa de su *San Ignacio de Loyola* (1967), al encierro en una caja de naranjas. De su *Coyote* performer, a la *Parada de tranvía*, de la Bienal de Venecia. De su *Muestra tu herida* de 1976, a *La habitación de plomo*, construida con 21 piezas de



Joseph Beuys. *Rayo iluminando un venado*, 1985. Treinta y nueve elementos. Bronce, hierro y aluminio. Medidas variables.

basalto, taponadas con gasa y objetos convencionales. Atrás sus happenings y performances del 67 / 74, *Eurasia* y *Celtic*. Atrás su *Palacio real* de 1985.

Utopías sociales y estéticas lo conmueven. Cartas y manifiestos eslabonan su pensamiento y sus crisis emocionales. Beuys propone transformar sociedades, cambiar ángulos de visión del público, contribuir a configurar otra realidad más *vivable*. Y lo dice clara y contundentemente: *Hacer que la gente sea libre es la finalidad del arte. Por lo tanto, para mí el arte es la ciencia de la libertad*. Beuys trabaja siempre el espacio que contiene ideas. Y sus obras y exhibiciones son formuladas –indefectiblemente– para la transmisión de esas ideas-fuerza.



Francis Bacon. *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953. Pintura Neo-figurativa. Óleo sobre lienzo. Des Moines Art Center, Iowa.

La forma que se autodestruye

Francis Bacon inscribe su arte desde propiedades inéditas. Visiones disolventes, materia viscosa, desplazamientos corpóreos, hacen de su pintura un documento descarnado. Un bagaje imaginario nutre estas imágenes que alientan un realismo exasperado; y sin embargo, realismo que sedimenta en conceptos muy firmes y propios que van desde la destrucción de la memoria hasta las condensaciones del horror.

En Bacon importa ubicar el tiempo como forma / cuerpo que se autodestruye, que se transforma. Los *deslizamientos* son en su pintura la interpretación (no sujeta, sino sugerida y libre) de lo mórbido, del sufrimiento



Francis Bacon. Study for Crouching Nude, 1952; Oleo y arena sobre lienzo. The Detroit Institute of Arts.

que ya no grita, de la piedad que exhala un cuerpo. Todo un proceso que cabe bucear en su experiencia humana y en su formación intelectual, tanto como en la adecuación de recursos genuinos que le permiten revelar un mundo desgarrado. Los deslizamientos (matéricos y morfológicos) o *disoluciones*, corresponden a los *flous* de las instantáneas de objetos de la fotografía desplazándose ante un objetivo fijo. Fotografía que le facilita los grises de una materia fluida, impetuosa. Vapores que envuelven a los modelos, como borrándolos. Y sin embargo, queda de ellos, desde el opaco silencio del lienzo, el turbador mensaje de lo finito, del desgarramiento, de la crueldad, aún de la locura.



Francis Bacon. Painting, 1946; Oleo sobre lienzo. The Museum of Modern Art, New York.

Esta mística baconiana, alimentada por una vida de fuertes contrastes y una mente estructurada de textos intensos –desde Esquilo, Skakespeare y Pascal, a Nietzsche, Dostoievsky y Hegel– lo muestra como el juez más implacable de sí mismo y, a la vez, el más descarnado traductor de su época. Así, ya en las tempranas *Crucifixiones* de 1932 y 1936, aparece su sentido dramático del Gólgota, que profundizará en el mismo tema y con mayor temperatura emocional después de la Segunda Guerra mundial, cuando ya ha abrevado en el estudio de los álbumes de las figuras y animales en movimiento del fotógrafo victoriano Edward Muybridge. Aparece ya entonces, entre desnudos y jaulas de vidrio, entre el *velazquiano* retrato de Inocencio X y una atmósfera de difumados a lo Turner, la



Francis Bacon. Chimpanzee, 1955. Museo Nacional del Prado.

crónica de personajes desangelados, formas informes, perros y monos amenazantes, descomposiciones de la materia, tras una grisalla fotográfica que sostiene los acentos cromáticos en una reverberación del pigmento. Lo fatal es lo cierto, en su espacio. El tiempo mantiene una constante de vacío.

Entra en su escenario Van Gogh para cifrar –a veces desde el paisaje, cuando no la figura misma– una erótica visceral, que tiende más que nunca a las deformaciones. La forma que se autodestruye, como una confirmación de la condición humana ante la implacabilidad del tiempo. Dentro de una pintura que acusa desde el desencanto y la frustración de búsqueda. Una obra que es retrato y autorretrato, como el propio Bacon se complace en declarar.

El tiempo como movimiento congelado

Los caballos ahorcados de Maurizio Cattelan, caballos enormes suspendidos en el aire, colgados en el espacio o atravesando paredes, constituyen argumentos que van más allá de lo puramente aparente. Es la imposición física de la muerte en la mente, de algo vivo. La forma marcada por el tiempo en un estadio determinado y determinante. El movimiento congelado como definición morfológica, no necesariamente de transición.

Una teoría de la Morfología, la orgonomía de Reich, ubica definitivamente esta condición. A partir del *orgón*, energía cósmica universal, demostrable térmica, visual y

electroscópicamente, la teoría propone que la forma es movimiento congelado.²

Es la energía que se percibe en casi todas las propuestas de Cattelan. En los niños colgados en un árbol, que conmocionaron al público en la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla de 2004, y que posteriormente se exhibieron en una plaza del centro de Milán. Es la imagen corpórea del Papa Juan Pablo II que, en *La Nonna ora*, aparece tirado en el suelo, aplastado por un meteorito. Es Hitler de rodillas, inmovilizado y patético, en la obra *Him*, de 2001. O la figura estática y sin embargo movilizadora de su propio galerista,



Maurizio Cattelan, s/t, 2007. Caballo disecado. 300 cm. x 170 cm. x 80 cm. Vista de la instalación. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt. Foto: Axel Schneider. Gentileza: Archivo Maurizio Cattelan.

Massimo de Carlo, atado con cintas adhesivas a la pared y expuesto como un objeto, en *Día perfecto*, de 1999.

Artista transgresor a ultranza, Cattelan es inclasificable no obstante su poder internacional de convocatoria. ¿Escultor, creador de imágenes, poeta inclemente de los cuerpos, performer, provocador o crítico social? Conceptualista *sui generis*. En la gran retrospectiva que inaugura en el Guggenheim de Nueva York en 2012, carros suspendidos, con personas con cascos dentro, alternan con hombres acostados en una cama en las alturas, mujeres desnudas que emergen del muro, policías colgados cabeza abajo. Todo está arriba:



Maurizio Cattelan, Vista de la instalación: *All*. Solomon R. Guggenheim Museum. Foto: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation.

2. *Ibidem*.

desde el enorme esqueleto de gliptodonte, hasta los ataúdes, en un montaje anacrónico e irreverente. Un montaje que este artista, considerado como uno de los más originales post-duchampianos del siglo, ofrece con la naturalidad con que, paralelamente, organiza acciones, produce instalaciones o se abre a las virtudes videístas o a la construcción de objetos, a veces denunciando tendencias racistas en Italia u otras confrontaciones políticas de la hora.

Más allá de sus telas rasgadas *a lo Fontana* (desde la Z del Zorro en adelante), Cattellan ubica el tiempo social que le toca vivir dentro de una crítica feroz y despiadada. Escatológica para unos, o simplemente apocalíptica para otros.

El tiempo como forma de finitud

Damien Hirst entra, en pleno siglo XXI, al olimpo de los artistas británicos – *El rigor mortis* de sus tiburones en formol, constituye todo un testimonio de un mundo escindido entre la belleza y el horror. ¿La belleza de la vida ante el horror de una muerte que rompe los códigos biológicos? Hirst dixit: *La fragilidad de la vida y su relación con la muerte son temas constantes en mi mirada artística*. No obstante, su obra pareciera estar cifrada en una muerte *inducida*, tras una vida *inventada*. Así el formol en que están trabajados sus cuerpos de animales. Así también el cráneo incrustado de diamantes, que intitula *Por amor a Dios*.

Cabe retrotraer el análisis a 1991, cuando su concepción *Dentro y fuera del amor*

recrea una suerte de invernadero en que vuelan mariposas en una sala, confrontando con la siguiente, ornada por cuadros hechos con insectos muertos. En esta obra, tanto como en una del año anterior, *Años del milenio*, en la que en una vitrina se exhibe una sanguinolenta cabeza de ternero rodeada de moscas, el artista intenta simbolizar el ciclo de la vida.

Entre un comienzo y un final, el tiempo como forma de finitud siempre. *Cuando se glosa al tiempo de la presentación y se concluye que cada frase aparece en cada tiempo, se omite la inevitable transformación del presente en pasado y se sitúan en el mismo concepto todos los momentos en una única y misma línea diacrónica*, afirma Jean-François Lyotard.³ El tránsito inverso, que el tiempo –definitivamente el tiempo– dispone para configurar una forma.

La *Tate Gallery* de Londres acoge en 2012 la obra de Hirst en toda su magnitud. Es el mismo espacio que el artista despreciara dos décadas antes por conceptuar que allí exponían los muertos. ¿Qué cambió, desde entonces, en su percepción valorativa y en su naturaleza contradictoria y nihilista? Probablemente el sentido / sentimiento de la *finitud* como paráfrasis de vida. El *respeto* por la muerte, tras el desafío a la vida. En el pasaje de obras propuestas, de estadios de concepción, quedaban atrás su *Crematorio* de 1991, aquel cenicero gigante con millares de colillas dentro, tanto como sus exploraciones del cuerpo humano y sus dolencias, con cientos de medicamentos y

pócimas. Memorias de la inexorabilidad de la muerte; el corte implacable; la finitud sin concesiones.

El mismo Lyotard admite, en este aspecto, *que la paradoja del arte después de lo sublime es que se vuelve hacia una cosa que no se vuelve hacia el espíritu, que quiere una cosa o tiene algo contra una cosa que no quiere para él. Después de lo sublime, nos encontramos después del querer: () El destino o la destinación del espíritu es cuestionar*.⁴

El retrosensancionalismo, hoy

El reciente libro del teórico australiano Terry Smith⁵ plantea, desde el pasado, los interrogantes del futuro de la



Damien Hirst, *For Heaven's Sake*, 2008. Platino, diamantes rosa y blanco, 85 x 85 x 100 mm. © 2011 Damien Hirst and Hirst Holdings Ltd, DACS 2011.

3. *Lo inhumano-Charlas sobre el tiempo*. Ed. Manantial. Buenos Aires, 1998.

4. *Ibidem*.

5. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

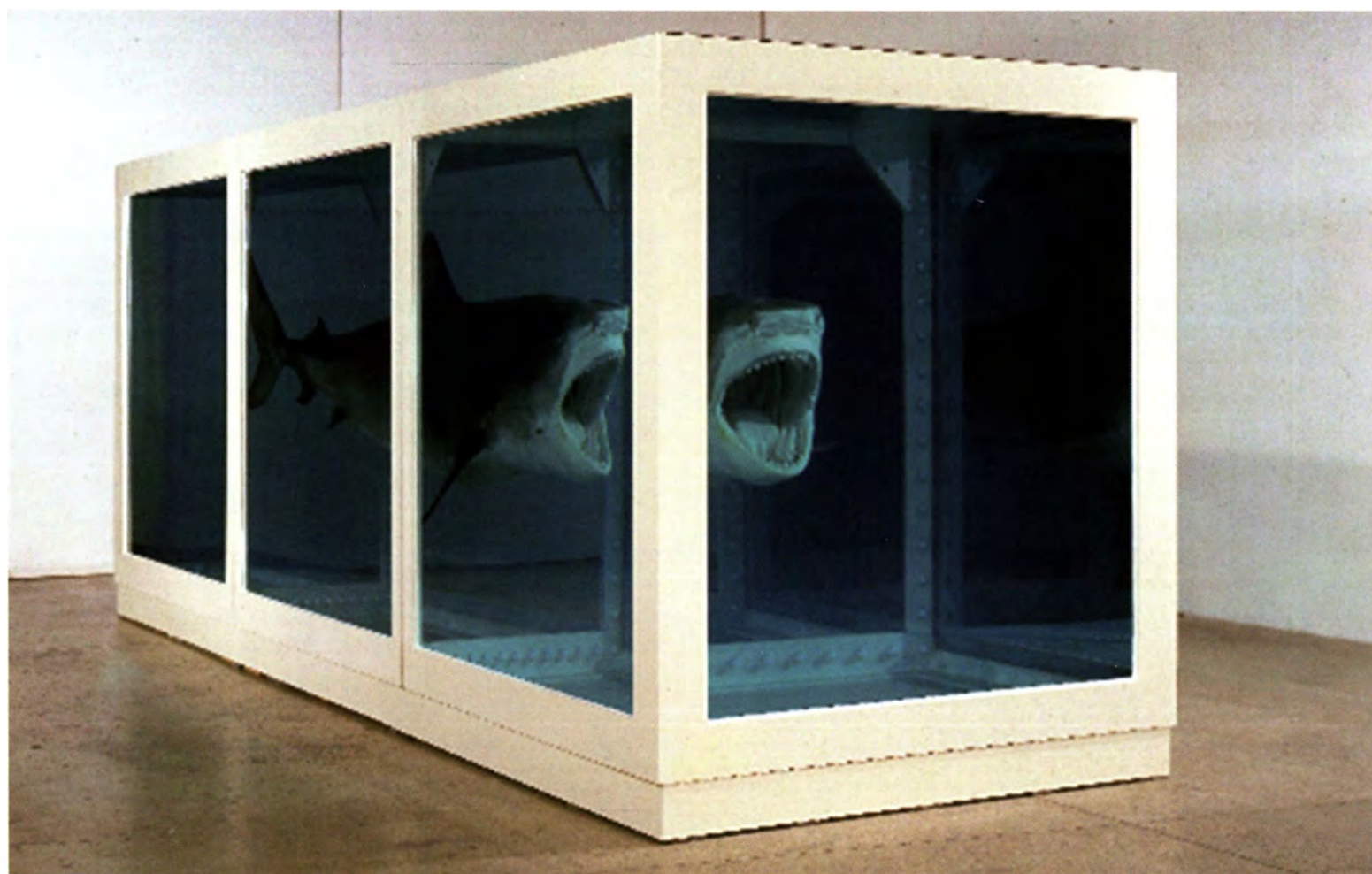
producción artística. Por sobre temporalidades y presagios apocalípticos del fin del planeta, importa percibir las *anti-fórmulas* y regresiones de los lenguajes y caminos de la estética contemporánea. Avala una suerte de regreso al modernismo en la obra de Richard Serra y Gerhard Richter, así como denuncia el *retrosensacionalismo* de figuras como Damien Hirst y Takashi Murakami,

entre procesos de creciente globalización que les dan marco.

Afirma que *el arte contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, hero-*

*ínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos, en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio.*⁶

Permanencia y cambio son dos conceptos que hablan de tiempo. El tiempo de las revalorizaciones y de los vuelcos conceptuales. *Esfuerzos por encontrar la figura dentro de la forma, por rescatarla de lo informe, dentro*



Damien Hirst, *The physical impossibility of death*

6. *Ibidem.*

de lo cual los artistas no pueden evitar el empleo de prácticas de búsqueda y exploración que, junto con el auge cada vez mayor de lo fotográfico, lo digital y el impulso conceptualista, a que el arte adopte un carácter provisional, constituyen los mayores legados técnicos y estéticos de los siglos XIX y XX, sostiene Terry Smith.

Por lógica, el teórico también enfatiza en los cambios de la percepción del tiempo, para lo cual cabe hacer entrar los nuevos escenarios impuestos por la expansión tecnológica y los paradigmas que implican el consumo y la legitimación. Y ubica el *retrosensacionalismo*, como una de las corrientes /

tendencias de esta contemporaneidad, entendiéndola como algo que se nutre de las altas y bajas de la economía neoliberal, y el capital globalizado y las políticas neoconservadoras, mediante estrategias de las vanguardias de comienzos del siglo XX, presentes en la obra de artistas como Damien Hirst, Julian Schnabel y Jeff Koons. Concepto a debatir, sin duda, considerando que lo contemporáneo es siempre cuestionador, equívoco e indagador en torno a una ontología del hoy.

La producción estética del presente-futuro continuará sin duda definida (e influida) por

la coexistencia de diversas temporalidades y conceptos de *ser*, junto a la idea de que el tiempo y el espacio afrontan teorías de predicciones de crisis

Georges Bohn afirma que *las formas no constituyen explicaciones, sino que piden ser explicadas*. Fuera de lo que pueda hacer al efecto el simbolismo, es el tiempo, en definitiva, el que da la determinación precisa dentro del problema del despliegue de la unidad original del ser, en la multiplicidad de las formas.

Jorge M. Taverna Irigoyen. Crítico, ensayista e historiador del arte. Ha realizado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y Consejos culturales de instituciones privadas. Fue Profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros de arte argentino y de estética, *Aproximación a la escultura argentina del siglo*, *Del arte religioso a lo religioso del arte*, *Cien años de pintura en Santa Fe*, *La vida cabe en el arte*, *El juguete: una estética de la posmodernidad*, *Supisiche*, *Gambartes o una visión de América*, *Sergio Sergi*, *Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo*, *Juan Grela*, *Obra gráfica*, etc. Miembro de Número de la ANBA desde 1995. Presidió la corporación entre 2007-2009. Presidió la Fundación Irene y Oscar Pécora, para la difusión del grabado argentino, de la ANBA Presidió la Fundación Alberto J. Trabucco e integró el Consejo de Administración de la Fundación Federico Jorge Klemm. Fundador y Director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de las Asociaciones Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto, Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AACA, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero.

Impreso por TribalWerks Ediciones
Noviembre de 2012

ISBN 978-950-612-030-6



9 789506 120306



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

No es adecuado considerar a la obra de Cage como una 'pieza silenciosa' solamente porque carece de un contenido sonoro generado 'voluntariamente' por el compositor: el contenido sonoro existe y está dado por los ruidos que el pianista produce al accionar el reloj, abrir y cerrar la tapa del piano, voltear las páginas de la 'partitura', por los pequeños rumores ambientales, incluyendo los producidos externamente por el oyente (su respiración, sus movimientos en el asiento, eventuales toses y carraspeos) y las sensaciones sonoras originadas en su interior (sistema nervioso y circulación sanguínea), sin desechar inesperadas intrusionas de la naturaleza (Solomon refiere al viento y la lluvia de una tormenta de verano que comenzó durante el segundo 'movimiento' en el día del estreno). Si la creación musical implica toma de decisiones por parte del compositor, en 4'33" Cage decidió 'no decidir' sobre el contenido sonoro de la misma, pero sí determinar con exactitud, en cambio, su duración. Podría agregarse además que, al conferir al oyente la posibilidad de generar siquiera en parte el material sonoro, 4'33" produce una radical novedad con referencia a las convenciones establecidas por la música occidental, en la que el oyente participa sólo mediante la escucha y sus reacciones afectivas o intelectuales.

4'33" puso coto a la 'soberanía' que el intérprete ejerce sobre la duración perceptible de una obra musical. Cage definió rotundamente que la duración cronológica real de su obra es —y no puede ser, sino— de

4'33", cualquiera sea el contenido sonoro que sea producido en dicho lapso. Ello nos reconduce a la obviedad expresada en el comienzo de este artículo: el tiempo es esencial, imprescindible, para la propia existencia de la música. Un compositor puede desplegar en el tiempo eventos sonoros voluntariamente determinados o, como en el caso 4'33", abstenerse de toda inclusión voluntaria y permitir que eventos sonoros aleatorios, informales e indeterminados, surgidos del entorno, conformen el material sonoro de su obra. Pero no puede prescindir del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERSON, Philip. 1980. "Musical Time and Music as an Art of Time". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVIII/4, pp.407-417.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Julio. 1955. *Elementos de rítmica musical*. Buenos Aires. Barry.
- COKER, Wilson. 1972. *Music and Meaning*. New York. The Free Press.
- FANTAPIÉ, Henri-Claude. 1988. "Direction d'orchestre, interpretation et rythme dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy". *Analyse musicale*, N° 13. Paris. Société Française d'Analyse Musicale.
- FOX STRANGWAYS, Arthur H. 1973. "Time". *Grove's Dictionary of Music and Musicians* [5ª ed.], Vol. VIII. London. The Macmillan Press.
- GRAU, Eduardo. 1989. *Una filosofía del tiempo encarnada en lo sensible. Las categorías del pensamiento musical*. Mendoza. Facultad de Filosofía y Letras (U. N. de Cuyo).
- KIVY, Peter. 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. New York. Oxford University Press Inc.

MERSMANN, Hans (editor). 1972. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York. Dover Publications, Inc. (Traducción de M. M. Bozman).

METZGER, Heinz-Klaus y Reiner Riehn (autores y editores). 1992. *Beethoven. El problema de la interpretación*. Barcelona. Editorial Labor S.A. (Traducción de José Luis Gil Aristu).

MEYER, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago. The University of Chicago Press.

—1957. "Meaning in Music and Information Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV/4, pp. 412-424.

ORLEDGE, Robert. 1998. "Understanding Satie's *Vexations*". *Music & Letters*, LXXIX/3, pp. 386-395.

RIEMANN, Hugo. 1929. *Composición Musical*. Barcelona. Editorial Labor, S.A. Original [1889] *Katechismus der Kompositionslehre*. (Traducción de Roberto Gerhard).

ROSS, Alex. 2008. *The Rest is Noise – Listening to the Twentieth Century*. London. Fourth Estate.

ROWELL, Lewis. 1985. *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona. Editorial Gedisa S.A. (Traducción de Miguel Wald).

SCARABINO, Guillermo. 1992. "El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 12. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA).

—1994. "Sobre el *Prélude à 'L'après-midi d'un faune'* a cien años de su estreno". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 13. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA).

SCHENKER, Heinrich. 1954. *Harmony*.

JUEGOS DE LA MÚSICA Y EL TIEMPO

Chicago. The University of Chicago Press. (Ed. Oswald Jonas). Original [1906] *Harmonielehre*. (Traducción de Elisabeth Mann Borgese).

SOLOMON, Larry J. 2002. *The Sounds of Silence – John Cage and 4'33"*. <http://solomons-music.net/4min33se.htm>.

SWAROWSKY, Hans. 1988. *Dirección de orquesta - Defensa de la obra*. (Ed. Manfred Huss). Madrid. Editorial Real Musical. (Traducción de Miguel Ángel Gómez Martínez).

TURNER, Walter J. 1922. *Music and Life*. New York. E. P. Dutton and Company.

WEISS, Paul. 1961. *Nine Basic Arts*. Carbondale. Southern Illinois University Press.

Guillermo Scarabino. Profesor Nacional de Música (UNR) y Master of Arts (Eastman School of Music, EE.UU.). Discípulo de Laszlo Halasz, Igor Markevitch y Hans Swarowsky en Dirección Orquestal. Director de las orquestas de Mar del Plata, UNCuyo (Mendoza) y Académica del Teatro Colón. Invitado por más de cuarenta orquestas en diez países de América y Europa. Dictó cursos en Argentina, Chile, Venezuela, Brasil y EE.UU. Docente en las universidades Nacional de la Plata y Católica Argentina. Publicó *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*, *El Grupo Renovación (1929-1944)* y *la nueva música en la Argentina del siglo XX* y *Temas de Dirección Orquestal*. Premiado por las Fundaciones Astengo (Rosario) y Konex (1999). Recibió distinciones de entidades de Argentina, Brasil, EE.UU., España, Alemania, Francia y Gran Bretaña. Es Decano de la Facultad de Música de la UCA y Vicepresidente de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Las formas signadas por el tiempo

Beuys / Bacon / Cattelan / Hirst

JORGE TAVERNA IRIGOYEN

Morfológicamente, el tiempo es amorfo. No sólo es una abstracción, sino un componente que participa activamente en los procesos de *generación* de las formas. Todo fondo es resultado de una acción de tiempo, ya que el tiempo da su impronta sobre todas las formas. Las marca. Las diferencia. Las condiciona. E indirectamente, por todas estas acciones temporales, *las identifica*. Así se convierten en *formas del tiempo*. Formas/cuerpos que responden a cierta impregnación inequívoca, a un estado de conversión morfológica o, al menos, a cierta influencia sobre sus desplazamientos, crecimientos, protagonismos.

Así, la forma está signada indefectiblemente por el tiempo. Sin pertenecer al mismo, responde a sus *secuencias*; pero –primordialmente– impone cierta caracterización que, ínclemente, no debe designarse sino como temporal. La forma puede constituir así un *estadio del tiempo*. Un estadio que no se mantiene inalterable sino, por lógica consecuencia, puede acordar transformaciones / cambios / mutaciones, aún. Para Rudolf Arnheim, el tiempo es la dimensión del cambio. Y en él se inscribe la forma. Los objetos quietos, aquellos en que las fuerzas no están ausentes sino equilibradas, provocan la impresión de estar *fuera de la medida del tiempo*. El orden y el despliegue de las formas, sus secuencias, provocan en cambio la percepción del tiempo. El tiempo psíquico o subjetivo. El tiempo biológico. El tiempo físico, en cuanto existe, paralelamente, una *fisicidad* de las formas preñadas.

El análisis de las formas no sólo abarca las realidades morfogénicas positivas (construcción, crecimiento, proliferación, cristalización, concreción, yuxtaposición), sino también las negativas (destrucción, degeneración, disgregación), según Juan Eduardo Cirlot.¹ Y el

estudio comparativo de los procesos ascendentes y descendentes es tan sugestivo, como la visión misma de los paralelismos entre lo espacial y lo no espacial. La diversidad de las formas –cuanto más se abarca en la contemplación visual– va así desde las simples, asociadas y complejas, desde las estáticas y dinámicas, a las regulares, semirregulares o irregulares: toda una *neutralización* por acumulación de diversidades y contradicciones. Hasta llegar, en la multiplicidad de divergencias, al planteo de lo informe (que carece de forma), frente a lo amorfo (estructural e internamente *falta de forma*).

No obstante, cabe suponer que –una vez condicionadas como tales– las formas del tiempo imponen sus códigos témporo-formales y pueden, por ende, ubicárselas dentro de determinada categorización semiótica. En este presupuesto lógico, es que cabe analizarlas (o vislumbrarlas) en la obra de grandes creadores del arte contemporáneo. Sin suponer ni imponer posibles contigüidades asociativas. Simplemente, auscultando en el proceso creador –que es invento y videncia– las sístoles y diástoles del período formativo, generador de la forma.

El tiempo como espacio que contiene

Joseph Beuys es un protagonista del espacio. Busca la dimensión de ese espacio para sumergirse, para ver, descifrar, componer. En él conviven el escultor y el poeta, el performer y el teórico, el utopista y el pintor. *Homo faber*; *homo ludens*, *homo videns*, sus especulaciones van más allá de la materia. El espacio, en su obra, es una forma del tiempo. El espacio como metáfora. El espacio que es memoria y tránsito.

Sus experiencias en el Grupo Fluxus, sus vínculos sutiles con un neodadá, lo proyectan casi naturalmente a una conciencia de *socia-*

1. *Morfología y arte contemporáneo*. Ed. Omega. Barcelona, 1955.

lización *participacionista* del arte. Beuys entra en lo lingüístico y lo sonoro, lo gestual-corporal y lo comunicacional, en el más amplio de los sentidos. Para ello requiere el espacio. (Admite que el suyo es *un arte ampliado*) Así, sus acciones van del postminimalismo a lo multicultural. Y sus objetos –lejos de los predicados de los *ready-made*– son objetos para la convivencia, para la participación activa, no sólo para la contemplación.

Performances, happenings, planteos de videoarte y videoinstalaciones, son miembros de un cuerpo estético complejo y plurivalente, que Beuys maneja a conciencia y con permanente pasión. Aquel axioma que esgrime: *todo ser humano es un artista*, es quizá más un convite a *entrar*, que una certitud. No obstante, sus acciones polemizantes y aún revulsivas para algunos teóricos, afirman una personalidad estética que, sobre contradicciones que al final son camino, el artista convoca a la reflexión.

Plantea la efimereidad de la obra, como sentido frente a la efimereidad de la vida. Y sin embargo, construye un



Joseph Beuys. *The Pack*, Estocolmo 1969.

andamio inmenso de concepciones en que lo antropológico desnuda al mito; lo religioso convive con lo popular; lo abyecto desafía a la belleza.

Una de sus últimas concepciones polemizantes fue la instalación *Fin del arte del siglo XX*, en la Bienal de Venecia de 2001. Atrás había quedado su propuesta *Transformación*, plantación de 7000 robles en la VII Documenta de Kassel 1982, que la muerte le impidió completar. En el espacio, Beuys pasa de su *San Ignacio de Loyola* (1967), al encierro en una caja de naranjas. De su *Coyote* performer, a la *Parada de tranvía*, de la Bienal de Venecia. De su *Muestra tu herida* de 1976, a *La habitación de plomo*, construida con 21 piezas de



Joseph Beuys. *Rayo iluminando un venado*, 1985. Treinta y nueve elementos. Bronce, hierro y aluminio. Medidas variables.

basalto, taponadas con gasa y objetos convencionales. Atrás sus happenings y performances del 67 / 74, *Eurasia* y *Celtic*. Atrás su *Palacio real* de 1985.

Utopías sociales y estéticas lo conmueven. Cartas y manifiestos eslabonan su pensamiento y sus crisis emocionales. Beuys propone transformar sociedades, cambiar ángulos de visión del público, contribuir a configurar otra realidad más *vivable*. Y lo dice clara y contundentemente: *Hacer que la gente sea libre es la finalidad del arte. Por lo tanto, para mí el arte es la ciencia de la libertad*. Beuys trabaja siempre el espacio que contiene ideas. Y sus obras y exhibiciones son formuladas –indefectiblemente– para la transmisión de esas ideas-fuerza.



Francis Bacon. *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953. Pintura Neo-figurativa. Óleo sobre lienzo. Des Moines Art Center, Iowa.

La forma que se autodestruye

Francis Bacon inscribe su arte desde propiedades inéditas. Visiones disolventes, materia viscosa, desplazamientos corpóreos, hacen de su pintura un documento descarnado. Un bagaje imaginario nutre estas imágenes que alientan un realismo exasperado; y sin embargo, realismo que sedimenta en conceptos muy firmes y propios que van desde la destrucción de la memoria hasta las condensaciones del horror.

En Bacon importa ubicar el tiempo como forma / cuerpo que se autodestruye, que se transforma. Los *deslizamientos* son en su pintura la interpretación (no sujeta, sino sugerida y libre) de lo mórbido, del sufrimiento



Francis Bacon. Study for Crouching Nude, 1952; Oleo y arena sobre lienzo. The Detroit Institute of Arts.

que ya no grita, de la piedad que exhala un cuerpo. Todo un proceso que cabe bucear en su experiencia humana y en su formación intelectual, tanto como en la adecuación de recursos genuinos que le permiten revelar un mundo desgarrado. Los deslizamientos (matéricos y morfológicos) o *disoluciones*, corresponden a los *flous* de las instantáneas de objetos de la fotografía desplazándose ante un objetivo fijo. Fotografía que le facilita los grises de una materia fluida, impetuosa. Vapores que envuelven a los modelos, como borrándolos. Y sin embargo, queda de ellos, desde el opaco silencio del lienzo, el turbador mensaje de lo finito, del desgarramiento, de la crueldad, aún de la locura.



Francis Bacon. Painting, 1946; Oleo sobre lienzo. The Museum of Modern Art, New York.

Esta mística baconiana, alimentada por una vida de fuertes contrastes y una mente estructurada de textos intensos –desde Esquilo, Shakespeare y Pascal, a Nietzsche, Dostoievsky y Hegel– lo muestra como el juez más implacable de sí mismo y, a la vez, el más descarnado traductor de su época. Así, ya en las tempranas *Crucifixiones* de 1932 y 1936, aparece su sentido dramático del Gólgota, que profundizará en el mismo tema y con mayor temperatura emocional después de la Segunda Guerra mundial, cuando ya ha abrevado en el estudio de los álbumes de las figuras y animales en movimiento del fotógrafo victoriano Edward Muybridge. Aparece ya entonces, entre desnudos y jaulas de vidrio, entre el *velazquiano* retrato de Inocencio X y una atmósfera de difumados a lo Turner, la



Francis Bacon. Chimpanzee, 1955. Museo Nacional del Prado.

crónica de personajes desangelados, formas informes, perros y monos amenazantes, descomposiciones de la materia, tras una grisalla fotográfica que sostiene los acentos cromáticos en una reverberación del pigmento. Lo fatal es lo cierto, en su espacio. El tiempo mantiene una constante de vacío.

Entra en su escenario Van Gogh para cifrar –a veces desde el paisaje, cuando no la figura misma– una erótica visceral, que tiende más que nunca a las deformaciones. La forma que se autodestruye, como una confirmación de la condición humana ante la implacabilidad del tiempo. Dentro de una pintura que acusa desde el desencanto y la frustración de búsqueda. Una obra que es retrato y autorretrato, como el propio Bacon se complace en declarar.

El tiempo como movimiento congelado

Los caballos ahorcados de Maurizio Cattelan, caballos enormes suspendidos en el aire, colgados en el espacio o atravesando paredes, constituyen argumentos que van más allá de lo puramente aparente. Es la imposición física de la muerte en la mente, de algo vivo. La forma marcada por el tiempo en un estadio determinado y determinante. El movimiento congelado como definición morfológica, no necesariamente de transición.

Una teoría de la Morfología, la orgonomía de Reich, ubica definitivamente esta condición. A partir del *orgón*, energía cósmica universal, demostrable térmica, visual y

electroscópicamente, la teoría propone que la forma es movimiento congelado.²

Es la energía que se percibe en casi todas las propuestas de Cattelan. En los niños colgados en un árbol, que conmocionaron al público en la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla de 2004, y que posteriormente se exhibieron en una plaza del centro de Milán. Es la imagen corpórea del Papa Juan Pablo II que, en *La Nonna ora*, aparece tirado en el suelo, aplastado por un meteorito. Es Hitler de rodillas, inmovilizado y patético, en la obra *Him*, de 2001. O la figura estática y sin embargo movilizadora de su propio galerista,



Maurizio Cattelan, s/t, 2007. Caballo disecado. 300 cm. x 170 cm. x 80 cm. Vista de la instalación. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt. Foto: Axel Schneider. Gentileza: Archivo Maurizio Cattelan.

Massimo de Carlo, atado con cintas adhesivas a la pared y expuesto como un objeto, en *Día perfecto*, de 1999.

Artista transgresor a ultranza, Cattelan es inclasificable no obstante su poder internacional de convocatoria. ¿Escultor, creador de imágenes, poeta inclemente de los cuerpos, performer, provocador o crítico social? Conceptualista *sui generis*. En la gran retrospectiva que inaugura en el Guggenheim de Nueva York en 2012, carros suspendidos, con personas con cascos dentro, alternan con hombres acostados en una cama en las alturas, mujeres desnudas que emergen del muro, policías colgados cabeza abajo. Todo está arriba:



Maurizio Cattelan, Vista de la instalación: *All*. Solomon R. Guggenheim Museum. Foto: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation.

2. *Ibidem*.

desde el enorme esqueleto de gliptodonte, hasta los ataúdes, en un montaje anacrónico e irreverente. Un montaje que este artista, considerado como uno de los más originales post-duchampianos del siglo, ofrece con la naturalidad con que, paralelamente, organiza acciones, produce instalaciones o se abre a las virtudes videístas o a la construcción de objetos, a veces denunciando tendencias racistas en Italia u otras confrontaciones políticas de la hora.

Más allá de sus telas rasgadas *a lo Fontana* (desde la Z del Zorro en adelante), Cattellan ubica el tiempo social que le toca vivir dentro de una crítica feroz y despiadada. Escatológica para unos, o simplemente apocalíptica para otros.

El tiempo como forma de finitud

Damien Hirst entra, en pleno siglo XXI, al olimpo de los artistas británicos – *El rigor mortis* de sus tiburones en formol, constituye todo un testimonio de un mundo escindido entre la belleza y el horror. ¿La belleza de la vida ante el horror de una muerte que rompe los códigos biológicos? Hirst dixit: *La fragilidad de la vida y su relación con la muerte son temas constantes en mi mirada artística*. No obstante, su obra pareciera estar cifrada en una muerte *inducida*, tras una vida *inventada*. Así el formol en que están trabajados sus cuerpos de animales. Así también el cráneo incrustado de diamantes, que intitula *Por amor a Dios*.

Cabe retrotraer el análisis a 1991, cuando su concepción *Dentro y fuera del amor*

recrea una suerte de invernadero en que vuelan mariposas en una sala, confrontando con la siguiente, ornada por cuadros hechos con insectos muertos. En esta obra, tanto como en una del año anterior, *Años del milenio*, en la que en una vitrina se exhibe una sanguinolenta cabeza de ternero rodeada de moscas, el artista intenta simbolizar el ciclo de la vida.

Entre un comienzo y un final, el tiempo como forma de finitud siempre. *Cuando se glosa al tiempo de la presentación y se concluye que cada frase aparece en cada tiempo, se omite la inevitable transformación del presente en pasado y se sitúan en el mismo concepto todos los momentos en una única y misma línea diacrónica*, afirma Jean-François Lyotard.³ El tránsito inverso, que el tiempo –definitivamente el tiempo– dispone para configurar una forma.

La *Tate Gallery* de Londres acoge en 2012 la obra de Hirst en toda su magnitud. Es el mismo espacio que el artista despreciara dos décadas antes por conceptuar que allí exponían los muertos. ¿Qué cambió, desde entonces, en su percepción valorativa y en su naturaleza contradictoria y nihilista? Probablemente el sentido / sentimiento de la *finitud* como paráfrasis de vida. El *respeto* por la muerte, tras el desafío a la vida. En el pasaje de obras propuestas, de estadios de concepción, quedaban atrás su *Crematorio* de 1991, aquel cenicero gigante con millares de colillas dentro, tanto como sus exploraciones del cuerpo humano y sus dolencias, con cientos de medicamentos y

pócimas. Memorias de la inexorabilidad de la muerte; el corte implacable; la finitud sin concesiones.

El mismo Lyotard admite, en este aspecto, *que la paradoja del arte después de lo sublime es que se vuelve hacia una cosa que no se vuelve hacia el espíritu, que quiere una cosa o tiene algo contra una cosa que no quiere para él. Después de lo sublime, nos encontramos después del querer: () El destino o la destinación del espíritu es cuestionar*.⁴

El retrosensancionalismo, hoy

El reciente libro del teórico australiano Terry Smith⁵ plantea, desde el pasado, los interrogantes del futuro de la



Damien Hirst, *For Heaven's Sake*, 2008. Platino, diamantes rosa y blanco, 85 x 85 x 100 mm. © 2011 Damien Hirst and Hirst Holdings Ltd, DACS 2011.

3. *Lo inhumano-Charlas sobre el tiempo*. Ed. Manantial. Buenos Aires, 1998.

4. *Ibidem*.

5. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

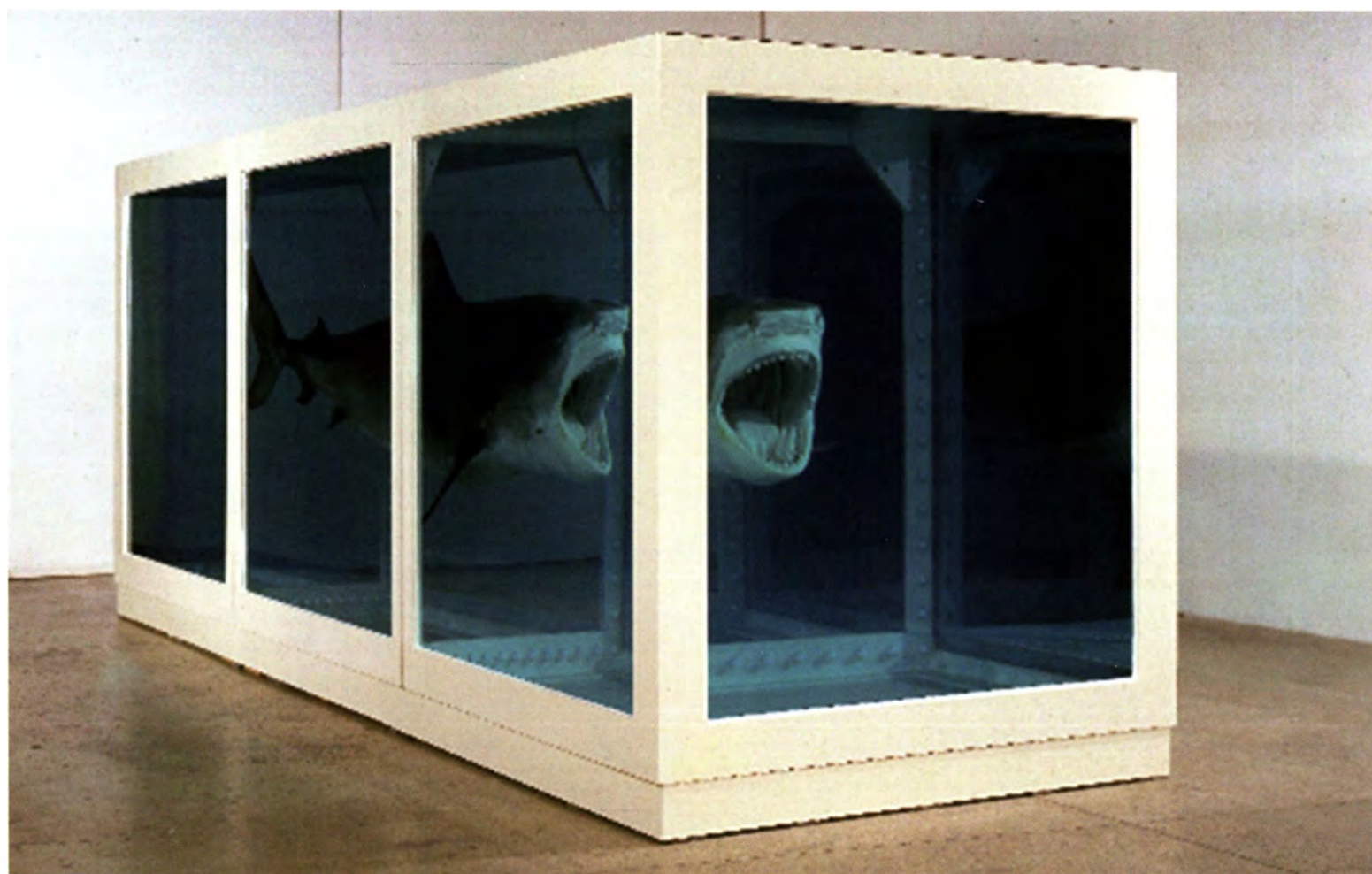
producción artística. Por sobre temporalidades y presagios apocalípticos del fin del planeta, importa percibir las *anti-fórmulas* y regresiones de los lenguajes y caminos de la estética contemporánea. Avala una suerte de regreso al modernismo en la obra de Richard Serra y Gerhard Richter, así como denuncia el *retrosensacionalismo* de figuras como Damien Hirst y Takashi Murakami,

entre procesos de creciente globalización que les dan marco.

Afirma que *el arte contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, hero-*

*ínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos, en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio.*⁶

Permanencia y cambio son dos conceptos que hablan de tiempo. El tiempo de las revalorizaciones y de los vuelcos conceptuales. *Esfuerzos por encontrar la figura dentro de la forma, por rescatarla de lo informe, dentro*



Damien Hirst, *The physical impossibility of death*

6. *Ibidem.*

de lo cual los artistas no pueden evitar el empleo de prácticas de búsqueda y exploración que, junto con el auge cada vez mayor de lo fotográfico, lo digital y el impulso conceptualista, a que el arte adopte un carácter provisional, constituyen los mayores legados técnicos y estéticos de los siglos XIX y XX, sostiene Terry Smith.

Por lógica, el teórico también enfatiza en los cambios de la percepción del tiempo, para lo cual cabe hacer entrar los nuevos escenarios impuestos por la expansión tecnológica y los paradigmas que implican el consumo y la legitimación. Y ubica el *retrosensacionalismo*, como una de las corrientes /

tendencias de esta contemporaneidad, entendiéndola como algo que se nutre de las altas y bajas de la economía neoliberal, y el capital globalizado y las políticas neoconservadoras, mediante estrategias de las vanguardias de comienzos del siglo XX, presentes en la obra de artistas como Damien Hirst, Julian Schnabel y Jeff Koons. Concepto a debatir, sin duda, considerando que lo contemporáneo es siempre cuestionador, equívoco e indagador en torno a una ontología del hoy.

La producción estética del presente-futuro continuará sin duda definida (e influida) por

la coexistencia de diversas temporalidades y conceptos de *ser*, junto a la idea de que el tiempo y el espacio afrontan teorías de predicciones de crisis

Georges Bohn afirma que *las formas no constituyen explicaciones, sino que piden ser explicadas*. Fuera de lo que pueda hacer al efecto el simbolismo, es el tiempo, en definitiva, el que da la determinación precisa dentro del problema del despliegue de la unidad original del ser, en la multiplicidad de las formas.

Jorge M. Taverna Irigoyen. Crítico, ensayista e historiador del arte. Ha realizado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y Consejos culturales de instituciones privadas. Fue Profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros de arte argentino y de estética, *Aproximación a la escultura argentina del siglo*, *Del arte religioso a lo religioso del arte*, *Cien años de pintura en Santa Fe*, *La vida cabe en el arte*, *El juguete: una estética de la posmodernidad*, *Supisiche*, *Gambartes o una visión de América*, *Sergio Sergi*, *Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo*, *Juan Grela*, *Obra gráfica*, etc. Miembro de Número de la ANBA desde 1995. Presidió la corporación entre 2007-2009. Presidió la Fundación Irene y Oscar Pécora, para la difusión del grabado argentino, de la ANBA Presidió la Fundación Alberto J. Trabucco e integró el Consejo de Administración de la Fundación Federico Jorge Klemm. Fundador y Director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de las Asociaciones Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto, Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AACA, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero.

Impreso por TribalWerks Ediciones
Noviembre de 2012

ISBN 978-950-612-030-6



9 789506 120306



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES