

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

CAMBIOS Y PERSISTENCIAS EN TIEMPOS DE TRANSICIÓN

ANTONIO ANTONINI
CONSUELO CÍSCAR CASABÁN
CARMELO DI BARTOLO
DIANA FERNÁNDEZ CALVO
ROBERTO FERNÁNDEZ
RAMÓN GUTIÉRREZ
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
NÉSTOR JOSÉ
ALBERTO NICOLINI
EDUARDO PEÑAFORT
NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI
POLA SUÁREZ URTUBEY



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2014

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

CAMBIOS Y PERSISTENCIAS EN TIEMPOS DE TRANSICIÓN

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / SEPTIEMBRE 2014

Academia Nacional de Bellas Artes

Ricardo Blanco

Presidente

Guillermo Scarabino

VicePresidente

Matilde Marín

Secretaria General

Justo Solsona

ProSecretario

Alberto Bellucci

Tesorero

Alberto Bastón Díaz

ProTesorero

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

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

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

www.anba.org.ar

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2014 / N° 12

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 utilizar 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 compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Císcar Casaban, Consuelo

Temas de la Academia : cambios y persistencias en tiempos de transición / Consuelo Císcar Casaban ; con prólogo de Ricardo Blanco. - 1a ed. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2014.

142 p.; il.; 25x25 cm.

ISBN 978-950-612-034-4

I. Arte. 2. Estudios Culturales. I. Blanco, Ricardo, prolog. II. Título
CDD 707 Fecha de catalogación: 05/09/2014

INDICE

Ricardo Blanco	5	INTRODUCCIÓN
Antonio Antonini	7	SIGLO XX (MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD). LA BÚSQUEDA Y APLICACIÓN DEL DOGMA Y SU POSTERIOR SUBJETIVACIÓN
Consuelo Císcar Casabán	19	CAMBIO DE NARRATIVA ARTÍSTICA
Carmelo Di Bartolo	25	EVOLUCIONES EN LA NATURALEZA Y ADAPTABILIDAD DEL PRODUCTO
Diana Fernández Calvo	33	MÚSICA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS: POIESIS COMPOSITIVA EN EL SIGLO XX
Roberto Fernández	47	DE LA MODERNIDAD SOCIAL A LA POSMODERNIDAD CULTURAL. ESCISIONES DE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO ENTRE LO MERCANTIL Y EL ARTE POLÍTICO
Ramón Gutiérrez	57	PERSISTENCIA Y CAMBIO EN LA ARQUITECTURA SIMBÓLICA. LOS PABELLONES ARGENTINOS EN LAS EXPOSICIONES 1915-1940
Rodrigo Gutiérrez Viñuales	73	MODERNIDAD RIOPLATENSE. ILUSTRADORES DE LIBROS EN URUGUAY EN UNA ERA DE TRANSFORMACIONES ARTÍSTICAS (1920-1934)
Néstor José	85	LA ARQUITECTURA DE TIERRA EN LA QUEBRADA DE HUMAHUACA
Alberto Nicolini	95	UN SIGLO DE PERMANENCIA Y CAMBIO EN LAS CIUDADES SUDAMERICANAS: CUATRO TIPOS DE ESTRUCTURA URBANA ENTRE 1850 Y 1950
Eduardo Peñafort	107	EL SIGLO XIX COMO TRANSICIÓN Y LA HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO. APORTE PARA EL EXAMEN DEL CONCEPTO "PRECURSORES" A PARTIR DE LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE F. RAWSON
Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi	119	MÁQUINAS REPRESENTADAS, MÁQUINAS EN ACCIÓN Y MÁQUINAS ELECTRÓNICAS
Pola Suárez Urtubey	129	LA REALIDAD MUSICAL A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

Introducción

RICARDO BLANCO

PRESIDENTE ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

El presente número de la revista de la Academia Nacional de Bellas Artes, encara una temática que permite enfocar desde varias perspectivas disciplinares, la caracterización del título: *Cambios y persistencias en tiempos de transición*. Éste ya de por sí contiene como consigna posibilidades variadas. Se puede optar por el cambio, por la persistencia o por el momento en que se producen y manifiestan estas características en las disciplinas abordadas.

Escribir una introducción a una serie de interesantes artículos, plantea un desafío que se puede interponer entre el lector y el escritor pues a veces no hay correspondencia entre los distintos artículos; en este caso, tal vez por lo amplio de la convocatoria se hace más difícil: lo que se intenta hacer en estas líneas es sintetizar el pensamiento de los autores invitados, dado que la temática propuesta para esta edición ha sido generosa en la posibilidad dada a cada uno de los convocados de permitirle un enfoque significativo y diferente.

La arquitectura, el arte y sus interpretaciones, la música e inclusive la robótica y la ilustración han sido vehículo de expresión de los 12 autores que participan.

La arquitectura está presente en varios enfoques muy disímiles, así se encaran las manifestaciones de la disciplina en dos etapas claras con lazos muy fuertes entre sí, la modernidad y la posmo-

dernidad, una como preludio y la otra como ¿culminación o muerte?, o sólo son etapas de un continuo devenir. En el mismo campo disciplinar se realiza un profundo análisis de una manifestación reiterada desde 1915 a 1939, como lo fueron los pabellones argentinos en las exposiciones universales y lo que eso significó para la cultura argentina.

En otro polo de la disciplina, vemos a la arquitectura desde su materialidad, como el uso de la tierra en la construcción en el norte argentino, como una manifestación muy singular y permanente; por otro lado encontramos los cambios y las persistencias en las ciudades latinoamericanas. Otra mirada desde la arquitectura y el diseño se plantea en la relación entre lo mercantil y lo político en esas áreas, considerando a la modernidad como preocupada por lo social y la posmodernidad como preocupada por lo cultural.

Las transformaciones artísticas están planteadas a través del análisis de los libros ilustrados en el Uruguay en la etapa de la modernidad.

En lo que hace a las manifestaciones musicales mientras un artículo se orienta a reflexionar acerca de las mismas y las nuevas tecnologías, otro se plantea las expresiones de las tonalidades y el dodecafonismo así como la música de hoy y la orientación hacia el arte del ruido y el minimalismo.

Dos colaboradores extranjeros Académicos Correspondientes, de España y de Italia, expresan su mirada actual, una hacia el universo del arte y otra referida al diseño como acción proyectual y su vinculación con la naturaleza. El primero se explora sobre el cambio de las modalidades artísticas y su influencia en lo institucional del arte refiriéndose a los museos y sus cambios expositivos estableciendo las características de un nuevo arte cargado de contenido más reflexivo y emotivo. El otro investigador, con un pensamiento típico de diseñador que busca razonar por el acontecer de las cosas, relaciona metafóricamente a los dinosaurios con los adelantos técnico-científicos y el porqué de su desaparición y proporciona conceptos de cambio en el acontecer del mercado de consumo, área propia del diseño.

En el campo del arte se aborda un tema bastante particular al analizar una cierta evolución como es la relación de las máquinas con el hecho artístico. En principio se plantea la lectura de la máquina como mediadora entre el hombre y la naturaleza y se toma las tres etapas en las que Gilles Deleuze lee la participación de la máquina en el arte. Una etapa de representación de la máquina en la obra (los futuristas), en la segunda, la máquina en acción (los cinéticos) y en la tercera lo informático o procesamiento de datos ejemplificando las tres maneras de relación y su evolución.

Una mirada hacia los conceptos de transición como categoría en la historiografía permite analizar la obra de un pionero en el siglo XIX y considerar a este siglo

como una verdadera transición no sólo en el arte sino también en la cultura en general en Argentina.

Lo que se intenta en esta introducción es aumentar el interés del lector para leer diferentes enfoques, ya sea en cada una o en las diferentes disciplinas. Esa pluralidad conceptual y exhaustiva creemos que es propia de una Academia de Artes que reúne a diferentes disciplinas y participa de los principios democráticos que deben existir en ella.

Siglo XX (Modernidad y Postmodernidad)

La búsqueda y aplicación del dogma y su posterior subjetivación

ANTONIO ANTONINI

Introducción

Para responder al epígrafe que anticipa este número de TEMAS, creo oportuno comenzar con la referencia a la dimensión espacio-tiempo que desde nuestros ancestros nos permita paulatinamente llegar a nuestra realidad de hoy.

Es condición que en la naturaleza se manifiesten ciclos, y que a medida que los sistemas físicos y biológicos se desarrollan, tienden a evolucionar gradualmente hasta alcanzar un estado u organización dados, para luego entrar en un período de transformación frecuentemente caótico y turbulento, que se continúa con la aparición de un nuevo estado, con rasgos cualitativamente diferentes.

Cada generación asume su momento histórico como único, y su futuro como pleno de nuevos peligros y también de oportunidades (promesas); la Historia es una narración de cambio y surgimiento. Cada época es única, pero también lo es de un modo distinto y en cierta forma irrepetible, y aún cuando proclamamos su identidad hay lazos que aseguran el flujo continuo de la historia. Las coordenadas de tiempo y espacio en las que se mueve nuestra “época” parecen haberse transformado. El tiempo histórico se acelera en la medida que el ritmo del cambio tecnológico, ambiental y cultural se hace más rápido.

La sucesión de eventos (realizaciones epocales) en la historia de la civilización, abarca todos los aspectos del quehacer humano: la economía (la producción), la organización social

(el conflicto de clases), el pensamiento (la ideología), condiciones que son determinantes de los aspectos culturales entre los que destacamos la producción artística, la arquitectura y las ciudades.

Desde cierta ideología, es sabido que los períodos de transición trascurren entre un modo de producción y otro. Así, se han producido períodos entre la comunidad aborigen y el esclavismo, entre el esclavismo y el feudalismo, entre el feudalismo y el capitalismo, y el capitalismo y el socialismo.

Una de las características de los períodos de transición lo constituye el hecho que son tanto o más prolongados que las fases históricas de apogeo de los modos de producción; efectivamente, entre el modo de producción comunitario y el modo de producción esclavista, trascurrieron 50 siglos. En ese período de transición, que se abrió a partir de la finalización de la comunidad aborigen, se dieron formas socioeconómicas distintas denominadas “antiguas”, por ejemplo Egipto, el Medio Oriente, India y China, caracterizadas por el nacimiento de un Estado embrionario que compartía su espacio con la anterior propiedad comunitaria. Después la sociedad grecorromana y luego el orden feudal aprox. siglo VIII al XIII en la baja Edad Media hasta la maduración de la producción capitalista en el siglo XVIII, y hasta nuestros días. Efectivamente hoy, los tiempos de transición se acortan impulsados por las presiones determinadas por la lucha de combativas organizaciones clasistas y porque hoy la economía es mundial, la política es mundial y las crisis son también mundiales; en realidad estaríamos transitando los prolegómenos de la sociedad global y planetaria.

Karl Popper escribe encabezando un trabajo de la CEPAL sobre el futuro: "La transición global ha comenzado: una sociedad planetaria se irá configurando durante las próximas décadas. Pero su desenlace es incierto. Las tendencias actuales determinan la dirección al comenzar el viaje pero no su destino. Según como se resuelvan los conflictos sociales y del medio ambiente, el desarrollo global puede bifurcarse en caminos dramáticamente diferentes. Por el lado oscuro, es fácil imaginar un futuro funesto de pueblos, culturas y naturaleza empobrecidos. No cabe duda que para muchos esta terrible posibilidad parece la más probable. Pero no es inevitable. La humanidad tiene la capacidad para anticipar, elegir y actuar... es posible imaginar una transición hacia un futuro de vidas más ricas, de solidaridad entre las personas y con un planeta sano."

Lo que se observa recorriendo la historia, es la persistencia de las crisis, como una condición de la sociedad humana en la que, por distintas cuestiones, de orden social, político, tecnológico, y de significado, se confunden los lenguajes y los signos de modo que determinan períodos de confusión, y conflicto.

Reflexionar por ejemplo, en torno al horizonte de sentido, de una "época" particular, entre la Modernidad y la Postmodernidad, es reconocer una compleja época de transición.

Desde fines del tardo medioevo asistimos a una progresiva emancipación de la razón en el ámbito de la filosofía, pero es solamente a partir de la Ilustración cuando el análisis racional logra trascender del terreno teórico para influir en las cuestiones sociales, en la política y en la moral. La Ilustración instala cambios en la cultura y en la sociedad. Ideas como la igualdad entre los hombres, la existencia del progreso en el curso de la historia, la pretensión de sustentar el derecho y la moral en principios racionales, tienen origen en este período.

La noción de privilegiar la razón y el progreso, así como la ciencia y la libertad, modificó de manera sustantiva las costumbres de la vida cotidiana e impactó en la política, el derecho, el estado; en las ciencias y las artes, en la filosofía y la ética e incluso la religión. Este acto histórico significó la iluminación de la mente para despejarla de la ignorancia y el oscurantismo, y así hasta llegar a los albores del siglo XX.

En la cultura, en el arte y en la arquitectura se suceden también períodos que acompañan los sucesos arriba señalados, en los que se alcanza una estabilidad "clásica", para luego enfrentar cambios, tensiones, crisis, que tomarán a su vez aspectos de la época anterior con sentido crítico, para establecer un "ethos" nuevo, originadas en nuevos valores, materiales y espirituales.

Miremos mientras tanto los sucesos en los siglos XIX y XX

Hacia fines del XIX, nacen y se suceden entre otros, distintos movimientos artísticos y de pensamiento, como el realismo, el simbolismo, el naturalismo, el impresionismo, que coinciden en el tiempo con un movimiento literario modernista, en América Latina, cuando Rubén Darío propone el arte puro, el cosmopolitismo estético, el verso libre, etc. Posteriormente aparecerán las vanguardias modernistas: suprematismo, surrealismo, dadaísmo, futurismo, cubismo, etc., en las artes plásticas y el racionalismo en la arquitectura.

Al mismo tiempo se desarrolla en el curso del siglo el pensamiento metafísico y la creación del psicoanálisis (Freud y Jung) con el alumbramiento de la Psique, el inconsciente, los sueños, los símbolos, y la incorporación de los remanentes arcaicos en las producciones humanas, con el tránsito hacia una nueva alma..., realidades que tienen que ver, no poco, con el arte moderno-contemporáneo.

Viene al caso un juicio de K. Jung referido al tránsito, en el que se encuentra nuestra civilización, que es rápido e incierto (año 1933), sostiene que "nuestra época consiste en la entrega de la conciencia humana a lo indeterminado e indeterminable", y que "difícilmente podremos negar que nuestro presente es una de esas épocas de escisión y enfermedad. Las circunstancias políticas y sociales, la fragmentación

religiosa y filosófica, el arte moderno y la moderna psicología están de acuerdo con esto”.

La crisis de la modernidad, en tanto, como preludio de la postmodernidad, obedece a un proceso de desencantamiento del mundo, de la secularización, que se traduce en la desaparición de Dios, así como de la “certeza” de la inexistencia del fundamento último, esto significa el fin de la metafísica, y por otra parte en razón de las promesas del programa cultural de la época que se expresa en el liberalismo y en la filosofía marxista.

El agotamiento de los relatos de la modernidad inició la crisis respecto del futuro como horizonte, porque en ella nos encontramos inmersos los individuos, y las sociedades actuales.

Pareciera que la caída de los grandes relatos únicamente nos permite pensar en pequeñas propuestas que se encuentran a nivel de la subjetividad humana; se trata de una razón débil, y no ya de la búsqueda de las grandes transformaciones que fueron las pretendidas por la modernidad ilustrada.

Para Lyotard, que define a la Modernidad como el relato que defiende las dos versiones, la emancipatoria (por la libertad consagrada) y la especulativa (que pretende la justificación), la Postmodernidad sostiene culturalmente la caída de los grandes relatos legitimadores, a favor de

criterios no homogéneos, no unificados, pero termina diciendo que el Posmodernismo es la Modernidad posterior. Del mismo modo Derrida propone la deconstrucción del “texto”, para investigar sobre una nueva perspectiva, un nuevo significado, y en un encuentro intelectual con Peter Eisenman, pope de la deconstrucción en arquitectura, explica que el post-estructuralismo (PM), aparece como reacción para estabilizar situaciones que fueron hegemonícamente dominantes con el estructuralismo, con la Modernidad. Vattimo, por otra parte sostiene el pensamiento “débil” en oposición a toda visión dogmática y dice que la racionalidad y el progreso científico-técnico generó lo contrario al predominio de lo ligero y fácil, y que lo valioso es el “feeling”, el juego, el placer...

Para otros, entre quienes me encuentro, la postmodernidad (PM) o denominada por Frampton como “regionalismo crítico”, es en realidad la continuación de la Modernidad, que se caracteriza como un nuevo subperíodo cultural, que oscila desde el cansancio del pensamiento único, al hedonismo y también a un creciente individualismo, dentro de un concepto de “cierto” libertinaje... no me animo a calificarlo intelectual, sino seguramente fáctico.

¿Puede ser bella una máquina?

Como ejemplo de las influencias culturales, epocales, que influyeron en la fabricación y valorización de ciertos productos, vale la oportunidad de mostrar cómo, en determinados períodos, cambia la consideración estética transformando el objeto de uso en una obra de contemplación artística. De U. Eco, la primera idea del valor simbólico del “prodigio mecánico”, aparece en el siglo XV en Marsilio Ficino; y posteriormente en Leonardo quien no solo se satisface con la construcción de sus estructuras y articulaciones mecánicas sino con la fantástica representación que mostraba amor y “gusto” como si ellas fueran sus magistrales representaciones humanas. Seguramente en Fontana, anterior a ellos, estaba presente la oscilación entre la técnica y el arte en la construcción de sus relojes hidráulicos; en este mismo período se ve el aprecio de la máquina como objeto de maravilla que mostraba lo ingenioso de su mecanismo. Fue la época de las máquinas “artificiosas o ingeniosas”. Es el triunfo de la rueda dentada, de la cremallera, de la biela, etc. En las fantasías del jesuita Kircher, se llega a la fusión del efecto, de la belleza asombrosa y de la belleza ingeniosa y del artificio que lo produce. Este triunfo de la máquina como objeto estético no siempre fue progresivo y lineal.

En el setecientos y ochocientos nace una “belleza industrial” como prodigio tecnológico que se expresa por ejemplo en la



1. Kurt Schwitters (1887-1948). Alemán - Expo en la Tate Gallery - Influye profundamente en el arte británico y en el arte pop. Modernidad. 2. Kandinsky (1866- 1944) *Ruso, Amarillo + Rojo + Azul* (1925) Centre Georges Pompidou. Abstracción Lírica - Pintura Metapsíquica - Modernidad



3. *Casa sobre el Arroyo*, arquitecto Amancio Williams, año 1945. Modernidad Argentina; render del estudio Sanzaro, arqts. P. Llull y J. Cavallo (intervenido)



4. Aldo Rossi (1931-1997), Italiano. *Estudio para una Municipalidad*. Arquitectura de la Ciudad - Después de la Modernidad. 5. Louis Khan (1901-1974). Estonia - *Salk Institute* - *Detalle de los estudios*. Después de la Modernidad

torre Eiffel, que no obstante, para hacerse aceptable al gusto de la época agrega al prodigio estructural, arcos de inspiración clásica.

Con la invención de la máquina de vapor, se afirma definitivamente un entusiasmo estético, aún expresado en la poesía; Carducci, la transforma en un monstruo "bello e terribile", símbolo de la Razón y contra el obscurantismo del pasado. El siglo XX es el de la exaltación futurista, donde Marinetti afirmara que un automóvil de carrera lanzado a velocidad es más bello que la Nike de Samotracia!!!!

Tinguely, más tarde, usará las máquinas despojándolas de su utilidad, transformándolas en objetos que juegan con el movimiento, el sonido, la luz, el agua... Las formas ocultan la función.

Otras condiciones que explicarían la dispersión formal y la emancipación de un criterio unitario, fueron los descubrimientos tecnológicos, especialmente en el campo de las comunicaciones, con aspectos económicos, de usos (tipologías), de ideología, de relación arquitecto-cliente, de "estilo", realidades que en ciertas culturas de mercado condiciona la encomienda, etc., y consiguientemente los resultados.

Lo mismo se puede decir de las artes plásticas, pintura y escultura... El marchand hoy, en esta sociedad es el que tiene la posibilidad de instalar determinadas figuras...

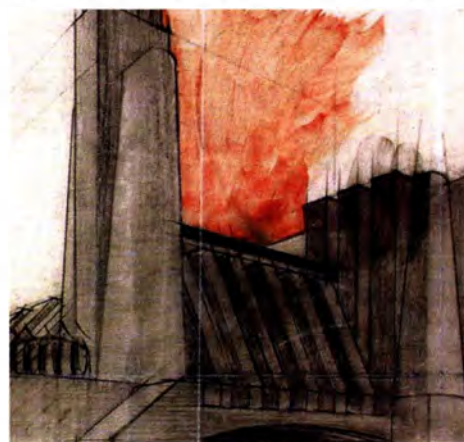
La influencia del mercado y la aparición del mercadeo del arte, como acompañante del deseo de promoción social y personal, ha conferido a la producción artística de un ingrediente formador del “gusto” y del precio. Determinados “popes”, marchands, elevan o sumergen a artistas y tendencias artísticas, favorecidos por la moda que ellos imponen; algunos ejemplos, Gagoshian con sus galerías de arte en las principales ciudades y Satchi (coleccionista, crítico, marchand) en Londres en el magnífico palacio en la Lower Slone Str., y en la White Cube Galleries.

Después de estas digresiones, es importante detenernos en aspectos que definen el origen de la Modernidad; el imperio de la Razón reina en los siglos XVII, XVIII, XIX, y XX, cuyos líderes intelectuales pretendieron conducir al mundo hacia el progreso, sacándolo de un tiempo de oscurantismo y tradiciones, consagrando el reino de la Razón, y a sucesos de profundos cambios sociales y episodios como fueron: la Revolución Francesa, la Revolución Industrial, y la independencia de los EE.UU., con su interpretación de las democracias republicanas.

Modernidad desafío e invención

No resisto la tentación de destacar como ejemplo, entre la gran cantidad de artistas que construyeron la modernidad a Kurt Schwitters, de obra polifacética y creador del movimiento artístico que denominó Merz, de quien pude ver, y escuchar re-

cientemente en su muestra, su obra plástica, con el recitado de fondo de su poema dadaísta “An Anna Blume,” compuesto con un criterio estructural aparentemente impremeditado, escrito en verso libre y rima blanca..., que presenta rimas consonantes y asonantes...; con el objeto de dotar de ritmo a su canción lírica; añado



6. Antonio Sant'Elia (1888-1916). Italiano - *Dibujo* (1913) - Futurismo. De la Expo La Collezione Civica Di Como (2013). 7. Giuseppe Terragni (1904-1943). Italiano - *Novocomun* (1927-1928). Il razionalismo lariano - Otros: Gianni Mantero / Pietro Lingeri / Cesare Cattaneo



8. Kasimir Malevich (1878-1935). Ruso - Constructivismo Abstracto. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) - Modernidad. 9. *Sus maquetas Suprematistas* (1925)

el ritmo, se agregan a la obra escrita y a su declamación:

*qué momento elegir?
Un momento Que te nombre y te contenga
para siempre
Instante perdido
apenas Evocado
fulgor fiesta del horizonte
la ola viene que nos llevará
lejosssssssssssssssssssssssssss
artearte artearena artelumbre
amorarte
parte
al fin*

Estos ejemplos definen otra de las características de la modernidad que es la invención y su carácter experimental.

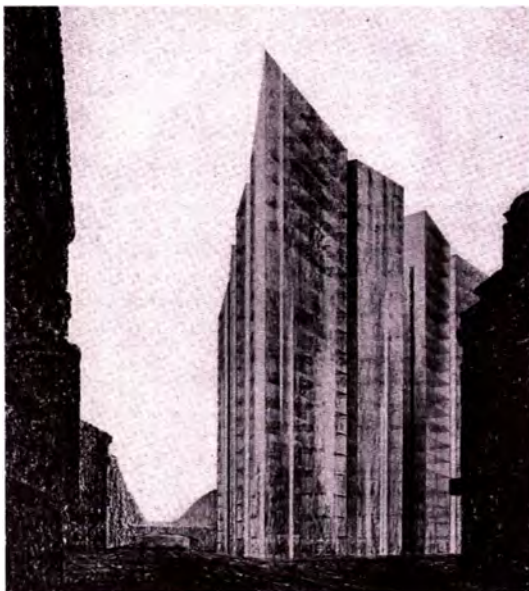
Los manifiestos

A pesar de la matriz intelectual que domina la época Moderna, con su aspiración de lograr la coherencia que informe el pensamiento, la política, las organizaciones sociales, las comunicaciones, el arte y la arquitectura, se verifican conflictos, tensiones que se expresan en los *Manifiestos* de plásticos y arquitectos y de los que selecciono algunos suficientemente demostrativos; espero, haber acertado en dar con la elección que intente dejar en claro el legado y el difuso devenir de las artes en los próximos tiempos.

La arquitectura del Movimiento Moderno, encontró en estos manifiestos su justificación conceptual. Tuvieron la intención primordial de cambiar la visión del mundo arquitectónico, principalmente la del siglo XX. Es intención de esta selección, mostrar los pensamientos de algunos de los actores de este período con sus coincidencias y diferencias, que aparecen como anécdotas pero que se expresan subjetivamente desde el espíritu sajón (nórdico) al mediterráneo, respetando el principal objetivo, que fue recrear un nuevo "ethos", un mundo nuevo.

Frank Lloyd Wright: "En la arquitectura orgánica es del todo imposible considerar el edificio como una cosa, sus accesorios y equipos como otra y su emplazamiento y entorno como otra más". "El espíritu en que son concebidos estos edificios es que se ve el todo como una cosa única"... "Tenemos aquí, en definitiva, el más alto ideal de unidad como íntima realización expresiva de la propia vida en el ambiente propio. Una única cosa grande en lugar de una contradictoria colección de cosas pequeñas". (1908)

Muthesius / Van de Velde: "1) La arquitectura y con ella todo el campo de la acción del Werkbund busca una estandarización y solo a través de ésta, puede recuperar el antiguo significado que le correspondió en épocas de cultura armónica". "2) Solo la estandarización, que debe concebirse como resultado de una sana concentración, puede posibilitar el



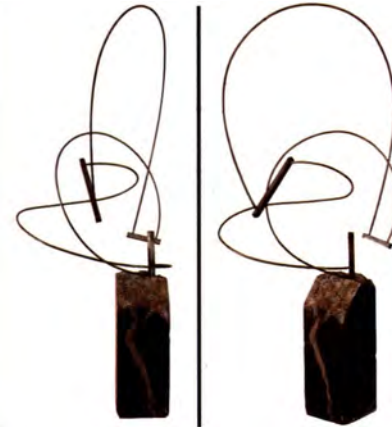
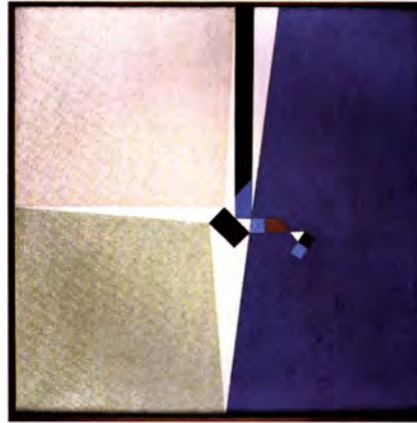
10. Mies Van Der Rohe (1886-1969). Alemán - Aforismo - Less is More!. *Edificio Oficinas - Friederich Strasse Berlin* (1919). Dibujo - Modernidad. 11. Richard Rogers (1933). Italiano-Británico - *Lloyds; Londres* / Expresionismo Estructural y Constructivo (1979-1984). Explicitación Formal de Tecnología construida e identificación de funciones

desarrollo de un gusto seguro, de validez general", etc. (1914)

Bruno Taut / P. Scheerbart: "El medio ambiente y su influencia sobre el desarrollo de la cultura"; "La belleza de la Tierra cuando la arquitectura de cristal se implante por doquier"; "Las construcciones en hierro"; "Las construcciones transportables",... etc. (1914)

Antonio Sant'Elia / Marinetti: "La belleza nueva del hormigón y del hierro es profanada por la carnavalesca superposición de incrustaciones decorativas, que no están justificadas ni por la necesidad constructiva ni por...", etc. y cuyo origen hay que buscar en la antigüedad egipcia, india, o bizantina o en ese florecimiento de idioteces y de impotencia conocido como neoclasicismo". "Tenemos que inventar y reedificar la ciudad futurista, tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa futurista semejante a una máquina (fábrica) gigantesca, los ascensores no deben ocultarse, y trepar como serpientes de hierro y cristal... Yo combato: la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, frívola... las líneas perpendiculares y horizontales, formas cúbicas y piramidales... Yo proclamo la arquitectura futurista, es la arquitectura del cálculo, de la temeridad... de las líneas oblicuas...", etc. (1914)

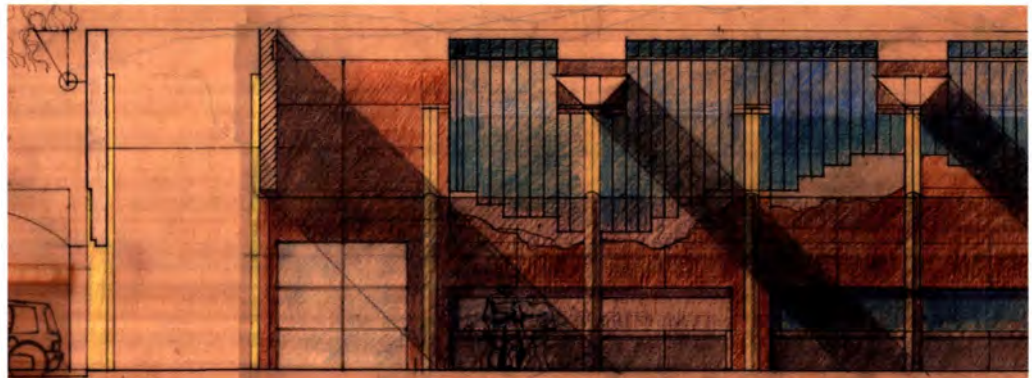
Kasimir Malevich: En la última exposición futurista, en San Petersburgo, colgaba como emblema de las nuevas formas el



12. Tomás Maldonado (1922). Argentino - Arte concreto / Invención - Modernidad. 13. Enio Iommi (1926-2013). Argentino - Hierro y Mármol (1949) sobre 3 líneas. Arte concreto. Modernidad



14. Le Corbusier (1887-1965). Suizo - Cité de Refuge - París (1933). Modernidad. 15. Le Corbusier



16. Dibujo en corte longitudinal - ASZ. Después de la Modernidad (1986)

“cuadrado negro sobre fondo blanco”, el “no forma” o “ícono desnudo sin marco de mi época” (1915/1916). Adhiere al Movimiento Suprematista: “El arte del presente, y la pintura en particular, ha triunfado en todo el frente (como en un combate...)”. “Gracias a la conciencia espacial, la pintura se ha desarrollado hacia la creación constructiva”... “Todo lo que aun pertenece al pasado es ecléctico”...

“¿Cómo se puede manifestar la técnica moderna en formas antiguas? Por ello los suprematistas aceptamos ser considerados unos necios y negamos la necesidad de las formas antiguas en nuestra época. No queremos ser bomberos, que se cubren las piernas con pantalones modernos, pero se decoran la cabeza con yelmos de legionario romano”, etc. (1924)

Walter Gropius: Programa de la Bauhaus de Weimar “Arquitectos, pintores y escultores deben volver a conocer y concebir la naturaleza compuesta de la edificación en su totalidad y en sus partes, solo entonces quedará impregnada de ese espíritu arquitectónico que se ha perdido con el antiguo ‘arte de salón’. Las viejas escuelas de Bellas Artes no podrían despertar esa unidad ¿cómo podrían hacerlo si el arte no puede enseñarse?! Deben volver a convertirse en talleres... ¡Arquitectos, escultores y pintores!, todos deberemos volver a la artesanía... formemos una nueva generación (gremio) de artesanos sin las pretensiones clasistas...”, etc. (1919)



17. Giacomo Balla (1871-1958). Italiano - *Automobile + Velocità + Luce*. Futurismo. De la *Expo La Velocità*, Roma. 18. Fortunato Depero (1892-1960). Italiano - *Ciclista Moltiplicato* (1922). Futurismo. De la *Expo La Velocità*, Roma



19. Roberto Aizenberg (1928-1996). Argentino - Surrealismo. Después de la Modernidad. 20. Alfredo Hlito (1923-1993). Argentino. *Friso (Fragmento)* - Pintura Metapsíquica. Los Símbolos - Arquetipos o Imágenes primordiales

Le Corbusier: “Estética del ingeniero, arquitectura, dos cosas solidarias consecutivas, una en pleno desarrollo y otra en penosa regresión. El ingeniero, inspirado en las leyes de la economía y guiado por el cálculo matemático, nos pone de acuerdo con las leyes del universo, alcanza la armonía. El arquitecto, con su disposición de las formas, realiza un orden que es pura creación de su espíritu; con las formas afecta intensamente nuestros sentidos y provoca emociones plásticas”... “Los cinco puntos para una nueva arquitectura: 1) los pilotis para liberar el volumen del suelo, 2) las terrazas jardín en el tejado plano, 3) la planta libre, la estructura evita las paredes portantes, el resultado es una absoluta libertad en el proyecto de la planta, 4) la ventana longitudinal, que va de pilote a pilote, de modo que las habitaciones quedan uniformemente

iluminadas..., 5) la fachada queda liberada de la estructura portante...! Estos cinco puntos representan una estética fundamentalmente nueva!...", etc. (1926)

Mies van der Rohe: con motivo de la exposición de la Secesión berlinesa, la crítica confirmó unánimemente: "ésta es la nueva Arquitectura", y afirma: "Rechazamos, toda especulación estética, toda doctrina, y todo formalismo; la arquitectura es la voluntad de la época concebida en términos espaciales, viva, cambiante, nueva. Crear la forma con la esencia del problema y los medios de nuestra época" (1923)... "No me opongo a la forma, sino solo a la forma como fin en sí; la forma como fin cae siempre en el formalismo, pues esa búsqueda no se orienta hacia una estructura interna, sino hacia un aspecto externo; pero solo un interior vivo posee un exterior vivo. Solo la intensidad vital posee intensidad formal. Todo *Como*, se apoya en un *Que*; lo informe no es peor que lo excesivamente formado...", etc. (1927). De Mies se puede decir, que hay una inmanente fidelidad de principios en todos sus trabajos, a un cierto "principio" que permanece, y que tiene identidad aun en las distintas tipologías arquitectónicas propuestas: las casas Farnsworth, Tugendhat, Pabellón de Barcelona, Museo de Arte Moderno en Berlín, Seagram en NY, etc. Sus exclamaciones de batalla: *Less is more*, o *God is in the details*.

CIAM, La carta de Atenas, Manifiesto urbanístico: 1) la mayor parte de las ciu-

dades estudiadas ofrecen la imagen del caos, por lo que declara que las claves del urbanismo se centran en cuatro funciones: habitar, trabajar, recrearse, circular, etc. (1933). Propone la elección de zonas para tales funciones y la zonificación de los conjuntos de viviendas por condiciones higiénicas; que tengan densidades razonables; prohibir el alineamiento de viviendas a lo largo de las vías de comunicación; tomar en cuenta los recursos de las técnicas modernas para levantar construcciones altas y que, construidas a gran distancia unas de otras, liberen el suelo en favor de grandes superficies verdes.

Estos principios aplicados dogmáticamente dieron resultados resistidos en el tiempo, que determinaron nuevos pensamientos, entendiendo la ciudad como el "gran escenario de la condición humana". La ciudad de los "lugares", la calle concreta, la plaza concreta, de Camillo Sitte. (1843-1903)

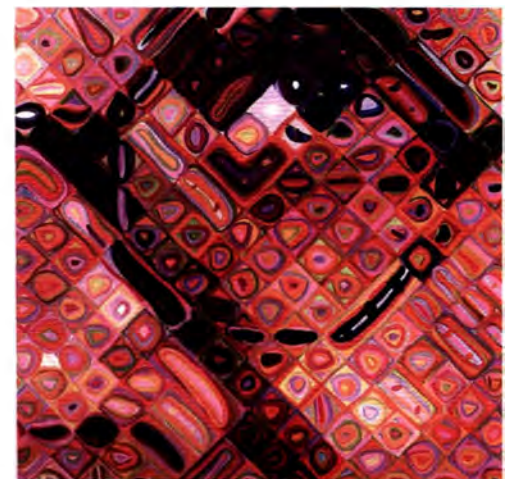
Aldo Rossi: En la "Arquitectura de la Ciudad", la ciudad viene entendida como una Arquitectura, "concibo la arquitectura en sentido positivo, como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en que se manifiesta, ella es por su naturaleza, colectiva"; y continúa con capítulos dedicados a: el Locus, la arquitectura como ciencia, ecología urbana y psicología, precisión de los elementos urbanos, la ciudad como historia, la memoria colectiva, etc., y luego temas sobre la economía, la propiedad del suelo,

la vivienda, la dimensión urbana, etc. La arquitectura es un artefacto inseparable de la ciudad...

Robert Venturi: *Less is bore!!!*; obtiene la beca para el estudio de la historia del arte



21. Close, 1ra. Generación en Post Moderno pero su pintura que es figurativa tiene un trasfondo del Arte. Concreto



22. Chuck Close (1940). EE.UU. Figuración + Arte Concreto (1970) - Hiperrealismo + Abstracción. "La Pintura evoluciona hacia lo Concreto". Superación dialéctica de lo abstracto. (T. Maldonado).

y de sus investigaciones en la Academia Americana de Roma donde permanece tres años después de su graduación en Princeton, y en su vida emprende una heroica resistencia frente al *establishment* cultural arquitectónico impuesto por el MM; sostiene que también la arquitectura moderna se basa en referencias históricas, y lucha para demostrar que la forma arquitectónica no puede depender de un solo sistema lógico y estético como impulsa el MM, y según Scully, su prologoísta, es uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento es paralelo al arte *pop*. Su obra critica parte de la “descomposición” de la arquitectura en elementos, metodológicamente opuesta a lo que estamos acostumbrados a ver en una obra, es decir al criterio unitario que debe imperar en toda concepción arquitectónica, donde las partes se remiten al todo. Venturi dice: “me gusta la complejidad y la contradicción en la arquitectura, porque incluye en ella los atributos vitruvianos”: “firmitas, utilitas, venustas”, y avala un “suave manifiesto en favor de una arquitectura equívoca”, coincidente con el pensamiento de Derrida.

Charles Jencks dice que el comienzo de la postmodernidad, por lo menos en arquitectura, se produce con la destrucción por dinamitado (esto le confiere un carácter particularmente dramático...) del conjunto de viviendas Pruitt Igoe, St. Luis, EE.UU., en 1972, con acuerdo a los principios de CIAM. Es difícil acordar con la fecha del evento, sobre todo por la exis-

tencia de gran cantidad de ejemplos anteriores que en las artes y en la arquitectura manifestaron suficientes subjetividades que compartieron concepciones del ideal moderno, por lo menos de sus más “clásicas” expresiones; por ejemplo de Venturi, Kahn, Graves, Moore, en EE.UU., de Rossi, Grassi, Amonino, Sterling, Ungers, Kryer, en Europa, Tange, en Japón, etc., el Arqto. Robert Venturi en su obra *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, se afana en mostrar que la complejidad de la forma arquitectónica no puede reducirse a un solo sistema lógico y estético; para él la postmodernidad, significa la superación del Movimiento Moderno. Jencks por su parte nos dice que el producto de la expresión generalizada como arquitectura postmoderna, es producto de la evolución del “lenguaje” ya que el término es suficientemente amplio como para reunir todos los puntos de partida y además indicando que se deriva del movimiento moderno. Su comentario sobre una definición posible es que un edificio habla de dos niveles a la vez, por un lado con su expresión concreta, por el otro como una metáfora formal, es decir quiere o puede decir dos cosas; y sigue: los edificios del postmodernismo más característicos muestran su dualidad, una esquizofrenia consciente. Puede decirse que sirve para definir a los diseñadores que usan la arquitectura como un “lenguaje”.

Es importante reconocer que la “dualidad” como característica del submovimiento lo define bien. En efecto, aunque la

mayoría de los arquitectos actuales “nos” formamos en el seno del MM, algunos han ido más lejos. Si se mira la obra de Venturi, Stern o Moore, se encuentran citas de LC, de Kahn, como de Palladio, Lutyens, etc.

Concluyo

El MM, ha sufrido durísimas críticas en todos los frentes, sus valores y métodos fueron objeto de ataques feroces. La función, tecnología y sociedad como soportes de los principios básicos, han sido negados. Kahn decía: “las máquinas son funcionales, como las bicicletas, las fábricas de cerveza... pero no todos los edificios son funcionales...!!!” Quería algo más, “el rescate de un significado de la arquitectura perdido con la fantasía de la metáfora maquinista”. Eisenman niega el valor de la función como categoría y con ello le atribuye el fracaso del MM; y opina que el “contenido y la sustancia es lo que debe interesar al arquitecto y no el uso”...?, continúa que se perdió la *modern sensibility*, porque se comprometió con el funcionalismo; y termina concluyendo con Venturi, que el MM es un estilo más. Nadie se atrevería a plantear hoy la utopía de una nueva ciudad nacida de la inspiración del CIAM, el nuevo París de Le Corbusier, las *new towns* inglesas de los cincuenta o Brasilia protegidos por la ortodoxia del MM. Es que en realidad la ciudad se muestra como una realidad fragmentada, y que hará del collage su mecanismo de composición preferente.

Debo referirme a un grupo que entre nosotros asumió con entusiasmo el espíritu de la modernidad. Su manifiesto a partir del año '41, dio origen a un cuerpo ideológico y de obra que fue fundante para los movimientos artísticos locales, que tuvieron importancia en las artes, pintura, escultura, diseño gráfico e industrial y dejó pautas intelectuales para la arquitectura moderna en Argentina. Decían: "en nosotros, hoy, solo está la pasión y el verbo: la obra no existe, no puede existir todavía. No pidáis que mostremos la creación como precio de nuestro atrevimiento. Esa es una añeja táctica para acobardarnos; pero en esta ocasión nada logra, pues es más fuerte el deseo de decir la verdad que el temor de ser acusados por los picapedreros argentinos."(!)... Por el contrario creemos con Cocteau que la única cosa de que uno puede enorgullecerse es haber hecho la obra de tal modo que nadie pueda pensar en concedernos una recompensa oficial... de Jorge Brito, Claudio Gírola, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado. Es Maldonado quien después, ante la pregunta de cuál será el porvenir material (en el sentido de su difusión, de su apogeo social) de la pintura, contesta: "Creo que la pintura evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto. Es decir que tiende a una estética objetiva, esto es una estética basada en la invención".

Maldonado interviene además en el discurso arquitectónico que trata del volumen (Le Corbusier), y de los planos como genera-

dores de espacios (Mies van der Rohe), y señala que respecto del espacio los arquitectos del MM no han adoptado una actitud homogénea. Esto explica con claridad las rigideces conceptuales, necesarias para dar entidad al movimiento, que se dieron en esos tiempos. De todos modos Max Bill artista plástico, diseñador, arquitecto y antecedente de T. M. como director en la escuela de Diseño de Ulm absolutamente comprometido con la modernidad, conviene en acordar un precepto estilístico, no al modo del abate Batteux (1713), sino "abierto, plural, dialéctico".

Para concluir con el texto, y con el objetivo de dar una respuesta que resulte clara con el enunciado del encabezamiento, se repasaron contenidos, producto de relecturas de diversos documentos y algunas reflexiones y opiniones personales, que son desde luego dictadas por una competencia, que no se corresponde con la característica de una investigación comparable a las opiniones de los autores consultados, a quienes se deberá recurrir para profundizar estas primeras reflexiones.

Mi intención fue, por lo tanto, el repaso rápido de períodos históricos cuyas características muestran ser consecuencia de épocas anteriores y períodos que originan acontecimientos que los suceden, y así hasta hoy.

Me he propuesto, a los fines de ofrecer cierta objetividad, enfocar el tema con

una escala más general en el comienzo de este artículo, continuando luego con la problemática artística y arquitectónica, para después dar lugar a las obras y opiniones de personajes que protagonizaron las transiciones y los cambios epocales. (De allí las citas que se atribuyen a la Modernidad y Postmodernidad abarcando un período que va desde fines del S. XIX hasta nuestros días y la no precisa determinación de cuándo la "época" cambia de sentido; en algún pasaje mi opinión fue de sostener una continuidad con subjetividades, acordando que son demasiado fuertes los lazos de este período post con la modernidad.)

He tomado como ejemplo la transición de los períodos M y PM atendiendo a los principios enunciados y a los pensamientos filosóficos, aunque hay a mi juicio, una gran cantidad de factores que se superponen y que son: los conflictos sociales, las distintas corrientes del pensamiento, el aumento geométrico de la población mundial, la producción y la distribución de los bienes, la ecología, la tendencia a crear una administración global, las conquistas de la tecnología virtual, las comunicaciones, todos fenómenos que han empujado nuestro planeta. Tal como se ha expresado más arriba, podemos señalar acontecimientos que afectan al conocimiento que tiene el hombre de sí mismo y de su mundo, su comportamiento frente a las diversas circunstancias, sobre sus creencias y sus apetencias de un futuro; imaginar cuál será el camino y qué destino le cabe a

nuestra sociedad desafía los proyectos más utópicos. Como se dijo, desde la reflexión de Jung, sea tal vez posible el “reencuentro del símbolo, personal, cultural, planetario de un alma sana, no alienada, que no es individuo, sino pueblo, humanidad”. Amparado en este pensamiento, sigo con mi *métier* que es construir arquitectura, sin olvido de nuestra pertenencia “escolar” a la Modernidad.

CONSULTAS

La gran transición, la promesa y la atracción del futuro, documento CEPAL de Paul Raskin, Tarik Banuri y otros

Civilización en transición, Karl Jung

Comentarios de la Univ. de Cuenca (de la Modernidad y la Postmodernidad), seminario. Profesor Dr. Luis Vitale

Horizonte de sentido entre la M. y la PM. Temas de Ciencia y Tecnología

Manifiestos de la Modernidad Arquitectónica de Peter Eisenman y los escritos de J. Derrida, de Jorge Sarquis

After Modern Architecture, publicación de ARQUITECTVRAS

Entrados ya en el último cuarto de siglo, Rafael Moneo, arquitecto

Diálogos Preulmianos, M. R. Ravera con T. Maldonado

Salvezza e caduta nell' arte moderna, C. Argan

La arquitectura de la ciudad, A. Rossi

La condición Postmoderna, J. F. Lyotard

Complejidad y contradicción en la Arquitectura, R. Venturi

El lenguaje en la Arquitectura Postmoderna, C. Jencks

Storia della bellezza, U. Eco

Los objetos singulares, Baudrillard y Novel

Los no lugares, Marc Auge

Consultor: Nicolás Antonini arquitecto

Antonio Sergio Mauro Antonini. Arquitecto egresado de la Universidad Nacional de Buenos Aires en 1960. Funda ASZ con los Arquitectos Eduardo Zemborain y Gerardo Schon en el año 1961 y ejerce la profesión ininterrumpidamente hasta el presente. Sus servicios comprenden el Proyecto, la Dirección y el Gerenciamiento de Obras de Arquitectura y Planeamiento en las dimensiones doméstica y urbana. Con ASZ participó en concursos nacionales e internacionales de proyectos donde obtuvo numerosos premios y distinciones.

Desarrolló paralelamente a la actividad profesional, la docencia de la Arquitectura en la UBA, Universidad de La Plata y en la UP. Como Profesor invitado participó con clases y jurys en varios talleres de la FADU siendo también Jurado de los Premios Anuales y Profesor invitado por Cátedras de Diseño en dicha institución. Invitado en la School of Environmental Design, California, EE.UU., en la FADU, 10 años de Democracia, Any Body, CAYC, MNBA, Museo Castagnino (Rosario), Amadores del Arte en U. Di Tella. Ha sido Consejero del CPAU (Comisión de Enseñanza), Miembro del Colegio de Jurados y Asesores de la SCA, Presidente del CPAU.

Cambio de narrativa artística

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

Vivimos tan corto espacio de tiempo sobre este planeta que cada uno de nuestros pasos debe estar encaminado a construir más y más el espacio soñado de la utopía. Construyámoslo conjuntamente: es la única manera de hacerlo posible.

César Manrique (1919-1992), artista español

Por todos es conocido que el curso de la Historia cambió de manera impactante hace ahora 25 años debido a una candente explosión de sucesos con repercusión mundial que, al día de hoy, todavía sentimos sus consecuencias. A pesar de que el eco de aquellos estallidos sociales fue universal, en la actualidad podemos verificar que aquel decisivo año de 1989, en el que cayó el Muro de Berlín y se terminó la Guerra Fría, experimentamos una revolución silenciosa que reforzó, sin duda, tres grandes fenómenos que continúan en ascenso y debemos proteger con denuedo en esta etapa de transición que vivimos en la segunda década del siglo XXI. A mi modo de ver este trío de conceptos relacionados entre sí son el de “ciudadanía” (ética participativa), el de “comunicación” (redes tecnológicas) y el de “conocimiento” (interdisciplinariedad).

La democratización de las nuevas tecnologías que nacieron al albor de la era que se inauguraba trágicamente el 4 de junio de 1989 en la Plaza de Tiananmen de Pekín ha permitido que una sociedad civil sin fronteras y cohesionada se incorpore al debate político internacional y que sus manifestaciones tengan un valor significativo en muchas de las tomas de decisiones gubernamentales. Esta interconexión doméstica que inició en ese mismo año Tim Berners-Lee en el Laboratorio Europeo de Física de Partículas (CERN) al desarrollar la World Wide Web, ha provocado no solo la comunicación y fusión de ideas y sentimientos ciudadanos sino la globalización del conocimiento y

la interdisciplinariedad de materias que tan buenos resultados está dando a la innovación científica y artística.

Ya en el siglo XXI vivimos en un punto intermedio en el que abandonamos una época posindustrial para adentrarnos en un nuevo paradigma que afecta tanto al contenido de nuestra civilización como al continente de la misma. Con esto quiero señalar que la sociedad se está replanteando su lugar en el mundo, es decir, cómo dota de nuevos significados a este gran escenario en el que habitamos de manera que no se reproduzcan errores del pasado. Las personas desean identificarse con un continente sostenible acompañado de una serie de atributos que fomenten la participación, la transparencia, la democratización, la igualdad, la cooperación, la globalización equilibrada, la ecología, la ética, la solidaridad... en definitiva, actitudes que simbolicen el cambio de un régimen político, social y cultural que se aleje del sistema de valores cívico que provocó en 2008 la crisis económica mundial.

Desde que se constituyese este siglo con los terribles atentados de Estados Unidos, han ocurrido una serie de preocupantes acontecimientos de índole global que han conmovido a la humanidad, aunque también es cierto, que ha habido otros objetivamente positivos. Siendo así, debemos de mantener y fomentar el espíritu de esos episodios satisfactorios y optimistas para que en esta etapa de mutaciones, en la que se configura un nuevo orden mundial y una sociedad civil comprometida, rescatemos las ideas más oportunas y dejemos caer las que han sido más negativas para la sociedad.

En este periodo, en el que una buena parte de la población se plantea una refundación del sistema, el mundo de la cultura, de igual

forma, se ha visto alterado por estos cambios sustanciales y siente que tiene cosas que decir, que cambiar, que mantener y que erradicar en tiempos de tránsito como el actual. De esta manera, a partir de los años noventa, el arte crea una nueva narrativa como respuesta a fuerzas externas ligadas al capitalismo, desde la que persigue nuevos objetivos, valores y principios en los que no hay una progresión estética ordenada sino más bien una forma de contar relatos repletos de elipsis, *flash-backs*... es decir, un orden cronológico alterado semejante a la historia que nos detalla Quentin Tarantino en *Pulp Fiction* o el desconcierto en el montaje de una película clásica de la *nouvelle vague* como fuera *A Bout de souffle*. De la misma manera, el concepto de estilo artístico convertido en algo anacrónico y la pluralidad de aspectos estéticos son también marca diferenciadora de este nuevo arte multimedia y a veces próximo al pastiche. A partir de estos argumentos narrativos o referenciales, el arte ya no conforma el terreno en el que se interpreta la experimentación, sino que se ofrece al espectador como producto para el estudio y la revisión más que para la experimentación. Esta diversidad y nueva poética artística propicia que el creador de hoy, como generador crítico de la actividad social, se sienta comprometido con su ciudad y todo lo que se concibe alrededor de sus rutinas cotidianas. A estos nuevos modelos artísticos, una realidad objetiva de nuestro tiempo, deberíamos de prestarles una debida atención académica ya que están siendo una parte importante en la toma de posesión de la

nueva cultura de vida que se está gestando en los últimos años.

A partir de esta diversidad creativa e interacciones domésticas y cotidianas, el arte sustituye la idea de "obra" intencionada por la de "texto" interpretativo tal como argumentaba Roland Barthes ya en el año 1968 en su influyente artículo *La muerte del autor*. De este modo, el semiólogo galo sugiere que el grado de coherencia de cualquier obra de arte no se debe al "autor" sino al lector que la recibe y la activa. Para ser más explícito Barthes recurre a la metáfora de la música para argumentar su tesis, asimilando el texto con una partitura a la que el intérprete da vida. Esta realidad artística de naturaleza plural y ecléctica se vincula al triunvirato de conceptos que apuntaba al principio de este artículo: ciudadanía (el arte y la vida cotidiana cada vez están más unidos), comunicación (cada día la concepción artística es más global e intercultural) y conocimiento (el arte amplía su marco teórico hacia entornos científicos y tecnológicos que hacen de él un espacio cada vez más pluridisciplinar).

Así pues, y para dar cabida a estos innovadores discursos narrativos por donde discurre el arte contemporáneo, se han creado nuevos escenarios *ad hoc* que permiten al público en general integrarse y participar de experiencias artísticas novedosas, abiertas e interculturales. De este modo, los conceptos de ciudadanía, comunicación-tecnología y conocimiento abierto e interdisciplinar se van introduciendo en el

ámbito artístico, no solo en el de la creación sino también, y sobre todo, en el de la museología que, como apuntaba anteriormente, deben seguir implantándose responsablemente. En este sentido, los museos se han sentido obligados a reorganizar sus espacios, sus colecciones, sus programaciones... con interés en adaptarse a un nuevo público que se muestra con exigencias bien distintas a las que suscitaban otras generaciones que le precedieron. Por tanto, podemos decir que, en buena medida, el éxito de ciertos museos se ha producido al entender que son un punto de encuentro social y un lugar para todos los públicos. Un área de descanso donde reposar las ideas que surgen de un mundo que corre vertiginosamente. Por esta razón, esta reorientación interna de los museos es un logro conquistado, que debemos destacar entre las acciones persistentes de esta última época, y que debería permanecer e incluso ampliar su dinamismo en el futuro inmediato atendiendo a las novedades que, de manera diáfana, la tecnología pone al alcance de todos.

De esta forma, los museos, pueden apostar por implementar una visión social integradora que elimine la fragmentación y la unilateralidad en los procesos de acción cultural con el fin de que entre todos impulsemos un compromiso cultural centrado en la diversidad y la integración.

Algunas acciones particulares que se dirigen a alcanzar estos objetivos y que el IVAM ha puesto en marcha en la última década, pueden venir de la decisión de

iniciar itinerarios artísticos alejados de los que habitualmente se han impostado siguiendo un circuito donde occidente asumía la hegemonía. Buscar vías alternativas y emprender rutas artísticas novedosas que fomenten la relación con otros continentes como África, Iberoamérica o Asia se hace indispensable para dar respuesta a la sociedad plural del momento y aproximar el hecho artístico con equidistancia.

El paso decisivo sobre esta forma de proceder, que nos ha servido de modelo a muchos directores de museos, lo dio en la Documenta de 2002 el comisario nigeriano Okwui Emwezor, quien por primera vez puso énfasis en artistas de países que esta muestra de arte internacional había pasado por alto en anteriores ediciones. Entre esos países se encontraban Chile, Croacia, Líbano, Senegal, Corea..., que jamás habían participado en un encuentro mundial de estas características. A partir de este precedente que marcó Emwezor, en la comunidad artística se empezó a ver muy distante y anacrónica la exposición que presentó el MOMA en 1984 bajo el título de *International Survey of Recent Painting and Sculpture*. Recordemos que en aquella muestra se incluía a 169 artistas de los cuales solo 14 eran mujeres. La mayoría eran blancos y pertenecían a Estados Unidos y Europa. Causa cierto estupor pensar que solo han pasado dos décadas desde que acontecimientos como éste estaban totalmente legitimados y asumidos por la sociedad. Afortunadamente la globalización en el ámbito

artístico comenzó a ser cada vez más equitativa e igualitaria.

Desde estas plataformas de eco universal y con estas actitudes, la esfera artística ha ido construyendo una nueva narrativa, tal y como vengo explicando, que se escribe con los argumentos de la vida puesto que se adhiere a ella (ya no es un fenómeno aislado que sigue sus propios imperativos ajenos al mundo real) para, en ocasiones cada vez más numerosas, alzar una voz crítica. En estos casos, denuncia los pilares en los que se sustenta este mundo globalizado para trazar los nuevos planos que ayudarían a edificar la arquitectura de un nuevo mundo más racional. Desde ese punto, el arte contemporáneo arremete contra las atrocidades políticas, sociales, económicas y medioambientales que se perpetran en el mundo y lo hace con los elementos que le ofrece la vida. De este modo, el artista se constituye en un defensor acérrimo de aquellos derechos humanos ignorados deliberadamente por el sistema. La actitud del artista para tomar esta dirección vital es más que sensata de querer vivir unidos al mundo significa asumir que somos parte de un todo al que pertenecemos sin distinciones, “con derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana” como recoge el preámbulo de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948.

Es necesario, por tanto, que los museos se identifiquen con estos fenómenos de actualidad y defiendan una nueva identidad con

profunda personalidad que provoque la reflexión y la multidireccionalidad de los mensajes artísticos. Y, para que esto ocurra, resulta básico promover la transparencia y la participación de la sociedad civil en la organización del mapa cultural museístico. Así mismo, una ética y una teoría ecológica de la comunicación cultural se hace obligatoria en una sociedad que muta rápidamente de un estadio a otro.

Esta plataforma civil en red a la que todos pertenecemos debería persistir en la exigencia de constituir una renovada pedagogía humanística que implique a los estamentos sociales y exija su cumplimiento para crecer conjuntamente desde este “escenario líquido, de flujo rápido e impredecible” que nos deja la crisis económica, en el cual “necesitamos más que nunca lazos firmes y fiables de amistad y confianza mutua”, como nos indica el sociólogo Zygmunt Bauman. En este orden de cosas la comunidad artístico-cultural creo que debiera aprovechar esta coyuntura para reivindicar una mejor posición en la esfera social y un mejor trato en las políticas culturales.

Así, al día de hoy, la cultura se debería postular como uno de los principales baluartes para ser defendida desde la ciudadanía (como patrimonio único de la humanidad) puesto que en su ámbito se recogen bondades y valores devaluados en el resto de frecuencias en las que se modula la realidad de un país. “Nuestra cultura tiene una misión sin precedentes: es una

búsqueda oficial e incesante de una nueva sensibilidad”, apuntaba Daniel Bell en su imprescindible ensayo *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Con estas palabras intento exponer lo importante que resulta reconocer los valores y las prácticas de la cultura y lo que éstos fortalecen a una sociedad para superar una etapa crítica y precaria como la que ahora vivimos y, sobre todo, lo útil que puede ser para prevenir que vuelva a ocurrir.

En mi opinión, y bajo estos preceptos, debe haber un cambio penetrante en la gestión institucional del arte que palie la profunda herida que se abre en este sector y que tiene que ver con la reducción de los presupuestos que los gobiernos asignan a los museos y centros culturales públicos de forma que las programaciones y actividades que se desarrollan se ven menguadas a pesar del incremento del turismo cultural. De otra parte, la financiación privada a estas instituciones, en forma de sponsor, pierde también fuerza ya que el sector empresarial se está viendo duramente castigado por la caída de beneficios. Así mismo, las ferias de arte, con la importancia que éstas tienen en la dinamización del sector, están viendo reducidos el número de galerías que acuden a sus stands y las ventas decaen de manera significativa. De este modo se pierde una oportunidad indiscutible para juzgar con criterio la realidad del mercado artístico y la creatividad de los autores contemporáneos. Esto no significa que tan solo el mercado tenga que regular el valor de las obras de arte. Agentes socia-

les y el público en general debemos evitar que se especule con él de forma que la actividad artística no se resienta.

Por ello, en relación a lo que vengo relatando, deberíamos de preservar un modelo de gestión surgido tras la guerra fría y que inicialmente se pensó para desarrollar políticas gubernamentales pero que paulatinamente se ha incorporado a la mecánica diaria de organismos culturales y empresariales para ayudar a desarticular el bloqueo que genera la crisis. Este nuevo paradigma es el de la diplomacia corporativa, diplomacia pública o *soft diplomacy*, sinónimos de un nuevo modelo de relaciones internacionales que un país establece desde sus instituciones públicas y entidades privadas. Se define, a menudo, como el poder blando que va desde la diplomacia de los estados a la de la sociedad civil. A mi entender, lo importante de este fenómeno es que el monopolio de la diplomacia ya no recae en los Estados. La responsabilidad social de la empresa, o cualquier otra entidad constitutiva, se convierte en uno de los ejes de esta nueva diplomacia. La acción directa junto a los ciudadanos/as, el respeto hacia los mismos, la implicación en la solución de los retos a los que se enfrentan, etc., serán políticas clave que deberán desarrollarse de manera directa con una estrategia clara pero sin necesidad de acudir a los argumentos estrictos que exigía la diplomacia tradicional de Estado. Este *soft power*, que acuñase en 1990 el Profesor de la Universidad de Harvard Joseph Nye, permite a los actores culturales internacionalizar sus propuestas

y encontrar sinergias que ayuden a multiplicar sus efectos positivos y a minimizar sus debilidades o carencias provocadas, actualmente, por la crisis. Es decir, una economía sostenible fluye a través de estos canales diplomáticos incorporados a las estructuras artísticas, que deben poner en práctica metodologías para mejorar el modelo productivo artístico. Por tanto, el intercambio artístico a través de la diplomacia pública se presenta como una extraordinaria herramienta para defender los problemas que la crisis está promoviendo.

Siguiendo esta línea de acción esperanzadora me gustaría abrir una cortina que deje pasar la luz ya que, como estamos viendo al hacer un pequeño balance de nuestra época, van surgiendo ideas que nos permiten construir un modelo de gestión cultural sostenible a partir de la crisis. Todo hace indicar que debemos aprovechar este crítico tropiezo para re-educarnos en sociedad y ser capaces de pensar el futuro que queremos vivir para evitar volver a caer en fases en las que los índices negativos sean noticia cotidiana. A pesar del yermo panorama que tenemos, es posible que en cuanto se inicie la recuperación y un nuevo ciclo positivo ilumine el porvenir nos olvidemos y caigamos en los mismos errores cometidos, ya que, y volviendo a Freud, “no podemos eludir la impresión de que el hombre suele aplicar cánones falsos en sus apreciaciones, pues mientras anhela para sí y admira en los demás el poderío, el éxito y la riqueza menosprecia, en cambio, los valores genuinos que la vida le ofrece. No

obstante, al formular un juicio general de esta especie, siempre se corre peligro de olvidar". Es trascendental, por tanto, recordar lo más crítico de esta etapa para no revivirla.

Como resumen, me gustaría dejar claro que en este período en el que nos movemos de una esfera a otra a partir de los grandes cambios que están procurando las nuevas tecnologías, es necesario salvaguardar aquello que se ha hecho bien y desautorizar aquello que la sociedad ha identificado como nocivo para nuestro progreso. Por esa razón, resulta sumamente interesante que las personas con criterio cultural puedan implicarse con facilidad en el sistema mediante propuestas que sean atendidas en los órganos de máxima representación de una región. Ese nivel de intervención es muy satisfactorio cuando ocurre en el ámbito artístico ya que la interacción entre artista y público/museo y espectador resulta una experiencia muy gratificante. Las redes sociales, las nuevas tecnologías, los entornos digitales, etc., son herramientas que permiten a la sociedad civil y a los artistas comunicarse y crear nuevas realidades artísticas para difundir sus trabajos hasta llegar a un espectador extenso y plural. La viralización de las ideas individuales que se ponen rápidamente en común alrededor del mundo gracias a los canales sociales tecnológicos es un mecanismo de enorme trascendencia para la difusión y promoción de las artes.

Que duda cabe que el pensamiento es la fuente de progreso de una sociedad, por ello desarrollar un conocimiento abierto a través

de las herramientas tecnológicas tiene un valor incalculable puesto que el saber se activa y se democratiza entre la sociedad. Esa diversidad del pensamiento genera interdisciplinariedad lo que origina un nuevo campo en el área de la investigación académica. La apuesta por estas iniciativas nos permitirá salir de la crisis ya que como un arroyo de potente caudal se llevará aquellos elementos que han engangrenado al sistema de tal manera que se ponga en valor un escenario despejado para el arte y la cultura en general. Por estas hondas razones tenemos que poner en práctica un nuevo modelo de gestión que se ciña a las circunstancias sociales y económicas por las que atraviesa el mundo. En este sentido, resultaría oportuno que la reorientación de la política cultural la trazásemos de manera conjunta para establecer así una comunidad cultural competitiva y sostenible. Por eso, en estos momentos, instituciones culturales como los museos de arte contemporáneo, deberían estar sujetas a una gestión cooperativa basada en un modelo de trabajo horizontal donde el conocimiento, los medios y los recursos pudiesen compartirse e interrelacionarse entre los diferentes centros artísticos. Esta nueva metodología de trabajo en red debería promover acciones museísticas de manera que se racionalizasen procesos laborales y se optimizasen partidas financieras hasta conseguir resultados económicamente sostenibles.

Según estas reflexiones, en mi opinión, los museos tienen la oportunidad de alumbrar un camino colectivo que responda a las

circunstancias inéditas que concretamente se dan en este principio de siglo a partir de las nuevas lecturas que brotan en torno al arte y la vida. En este sentido, creo que es fundamental que un nuevo arte, cargado de contenido reflexivo y emotivo, aporte su esencia polifónica y mestiza para concien- ciar mentes, desarrollar, ampliar y divulgar ideas que sirvan para superar este estadio de transición e incertidumbre en el que la sociedad global fluye en su devenir líquido como señala Zygmunt Bauman.

BIBLIOGRAFÍA

- Arte&Hoy, Londres, Phaidon, 2008
- Bauman, Zygmunt: *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Bell, Daniel: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Editorial, 2004
- Ferguson, Adam: *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil*, ediciones Akal, 2010
- Freud, Sigmund: *El malestar de la cultura*, Alianza, 2008
- Sennet, Richard: *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, 2006

Consuelo Císcar Casabán. Es licenciada en Administración de Empresas, Máster en Museología y en Comunicación. Ha sido directora de la Galería de Arte Salom de Valencia y ha tenido participación como ponente en diversos masters, congresos y conferencias. Ha tenido diversos cargos institucionales y desde mayo de 2004 a mayo de 2014 se ha desempeñado como Directora Gerente del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Tiene presencia en diversos patronatos y fundaciones culturales, entre ellas Museo de Bellas Artes de Valencia, Bienal de las Artes de Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Teatros de la Generalitat Valenciana, Consejo Rector del IVAM, Académica correspondiente en el exterior de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina desde 2006, Patrona de la Fundación Arte Viva Europa desde 2006. Ha intervenido en la promoción del Arte Español en Iberoamérica, Arco Mediterráneo y Europa, creación de foros de debate, líneas editoriales de investigación artística y colaboraciones literarias en diversas revistas, catálogos de exposiciones y libros. Entre sus reconocimientos y galardones recientes pueden mencionarse: Dama de la orden de San Juan de Jerusalén, Premio a la trayectoria profesional de la revista "Descubrir el Arte", Huésped de Honor de la Ciudad de Ushuaia (Argentina), Distinción a la labor de promoción e intercambio cultural entre China y España, elegida entre las 20 mujeres más poderosas en el mundo del arte por la revista *Yo Dona*, Premio Acción Intercultural de la Academia Nacional de Bellas Artes (2002).

Evoluciones en la naturaleza y adaptabilidad del producto

CARMELO DI BARTOLO

Introducción

El cambio constante, una evolución perenne, los modelos de acción y de consumo diferentes pero al mismo tiempo persistentes, representan el sucederse cíclico de los elementos de una serie de sinusoides, que presentan momentos de crecimiento, a momentos de profunda depresión. Entre las dos partes, en la cumbre de la curva de crecimiento, está un momento de ruptura que decreta el cambio de tendencia.

Este es el momento de transición y cambio dentro del cual se han intentado localizar los elementos de mutación y persistencia.

Cambio en la naturaleza y cambio del mercado

La identificación de los modelos de cambio y de persistencia, ocurren en escalas diferentes y con distintas cadencias: sea en el ámbito natural sea en el ámbito industrial, en efecto, podremos asistir al sucederse de estos fenómenos. La observación de la realidad, típica tanto de los procesos de diseño como de los procesos biológicos, permite identificar ambos elementos de cambio fuerte que representan la dirección general en la cual está absorbido el fenómeno que se está analizando (tendencias), y una serie de factores que caracterizan líneas de continuidad con el pasado ahistórico de los sujetos analizados (paradigmas y constantes). De esta manera es posible notar dos velocidades, una rápida y una lenta, comprobables en ambos mundos: natural e industrial.

En 1997, tuve el gran placer de ser designado Maestro de Ceremonias durante el taller final de los estudiantes de la Facultad de Diseño

Industrial que tuvo lugar en la Delft University of Technology, organizado por la Society of Industrial Design Engineering Students. El evento, de una semana de duración, había empezado por medio de una discusión inicial y continuó los seis días siguientes, con la ayuda de tutores de excelencia como Victor Papanek, Richard Sapper, John Tackara y Ezio Manzini. En ocasión de la ponencia inicial los estudiantes me pidieron pronunciar un discurso que llevase el título “¿Por qué los dinosaurios se extinguieron?”, a fin de proporcionarles inspiraciones y elementos de reflexión sobre la evolución y el cambio. Intenté afrontar el tema “desde el punto de vista de un principiante” para mantener indiferencia y objetividad, pero explotando mi interés por la biónica y las herramientas horizontales originado gracias a la experiencia en el sector del diseño. La reflexión fue presentada a los estudiantes bajo la forma de una serie de preguntas, un modelo que he considerado particularmente útil para enfrentar temas complejos, como la evolución y la extinción.

Después de casi veinte años, me doy cuenta de que las reflexiones surgidas siguen siendo válidas y aún más relevantes en un contexto variable como el actual. Por eso decidí utilizar el modelo de las preguntas para enfrentar el tema igualmente complejo de cambio y persistencia y de los componentes responsables de la ruptura de los equilibrios y de las consiguientes inversiones de tendencia, de explotar como herramienta de relación la metáfora y como objeto otra vez el dinosaurio.

Las preguntas abajo presentadas son seis e intentan dar una válida explicación a los cambios que ocurren cíclicamente con el nacimiento, el desarrollo y/o la desaparición de formas de vida o de objetos y productos industriales.

1. Primera pregunta. En primer lugar consideremos el dinosaurio desde el punto de vista puramente físico.

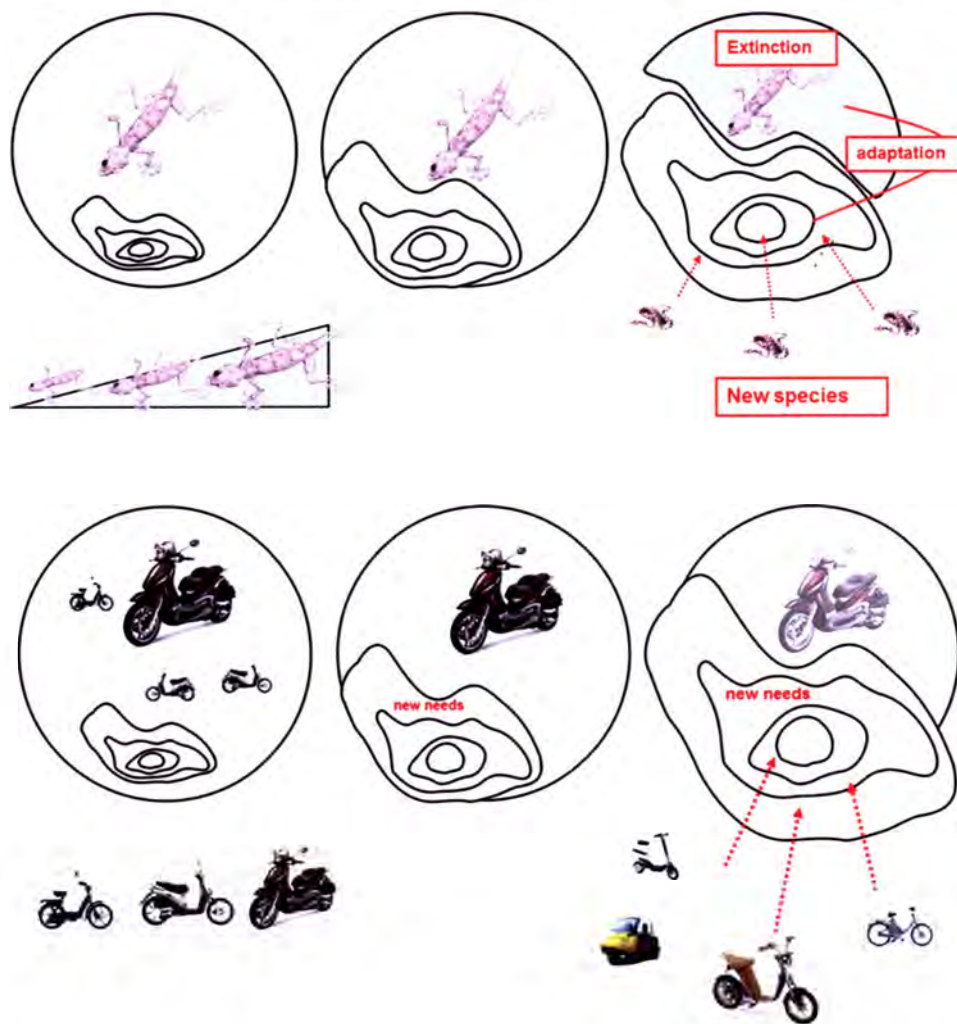
Desde este punto de vista la culpa de su extinción es de la matemática, y precisamente de la diferencia entre progresión cúbica y cuadrática: en las generaciones, con el crecimiento de las dimensiones del

animal, su epidermis –una superficie– creció al cuadrado, pero la masa creció al cubo. Surgieron problemas de abastecimiento, de metabolismo, de oxigenación, de estructura. Problemas “sistémicos”, se podría decir de diseñador: las soluciones óptimas para ciertas dimensiones, además de una cierta variación de escala ya no funcionaban. Pero los dinosaurios tenían a

disposición la gran herramienta de la evolución: miles de generaciones de tiempo para mutar lentamente la estructura física, la especialización de los órganos, y de las maneras de vivir. Parece que hubieran elegido un recorrido evolutivo errado, un callejón sin salida.

La pregunta sobre la evolución no lograda es: “¿La especialización excesiva, desde la cual los dinosaurios aparentemente no han conseguido ‘volver atrás’, causa la extinción de la especie?”

2. Segunda pregunta. Sin embargo el resorte de la evolución, no está colocado dentro de los seres vivos, pero está entre el adentro y el fuera: en la relación entre ellos y el entorno en el cual viven. Son los estímulos ambientales que causan el cambio – la innovación, se podría decir otra vez de diseñador. Por consiguiente, la causa de la extinción tiene que buscarse en esta relación, mal formulada por los dinosaurios. La evolución exige necesariamente una cantidad enorme de experimentación, un proceso ininterrumpido de prueba y error, de alguna manera un derroche. Es la selección natural: algunas especies, inadecuadas, desaparecen. En términos evolutivos, este derroche de experimentos no logrados es simplemente una inversión a largo plazo. Y la experimentación necesita flexibilidad, capacidad de variación en las estructuras y en las funciones. Por eso, de estas suposiciones es fácil comprender como los mismos cambios presentes en la naturaleza están presentes en el mercado industrial:



Adaptación natural y la adaptación industrial

así como algunas especies animales han adaptado su propia morfología a las necesidades debidas al entorno donde se encuentran, del mismo modo algunos productos industriales han sufrido rápidas modificaciones, adaptaciones y turnos según las demandas del mercado.

El dinosaurio, tal como algunos objetos, no ha sido capaz de adaptarse suficientemente al medio ambiente, de encontrar un punto de equilibrio, una forma adecuada. En la investigación y en el cambio constante, en realidad, es fundamental demostrar un trabajo en progreso ininterrumpido, un grado de reacción constante a los factores exteriores, la investigación para la optimización de la forma que se adapte de la mejor manera a las condiciones presentes (morfo-génesis dinámica, según la definición de Renè Thom, 1980).

Por eso la pregunta es: *“¿El sistema dinosaurio (en la metáfora, también determinados productos industriales) desaparecieron por falta de flexibilidad?”*

3. Tercera pregunta. La forma mejor, desde el punto de vista evolutivo, es la capacidad de adaptación misma, que no representa una calidad absoluta: quien no se adapta al cambio desaparece, pero desaparecen de la misma manera también los que se adaptan demasiado a un cierto ambiente, como los dinosaurios. Los cuales, además, no desaparecieron totalmente: las variedades que han manifestado capacidades radicales de adaptación han llegado hasta

el presente: los lagartos, los gecos, etc. Algunos dinosaurios pequeños, es decir, siguen existiendo, porque han pagado un precio enorme: la resolución de los problemas sistémicos a través de la miniaturización. Un redimensionamiento global, gracias al cual, todavía, un patrimonio de experiencia en términos de estructura física, especialización de los órganos, las metodologías de respuesta a los problemas causados por el ambiente exterior, se han conservado a nivel genético obteniendo a cambio la compatibilidad con el nuevo ambiente que el sistema de dimensiones más grandes no pudo permitirse. La miniaturización parece una solución válida de adaptación, porque hace más fácil la solución de los problemas que surgen entre individuo y ambiente.

Por eso la pregunta es: *“¿La miniaturización es, para los sistemas orgánicos naturales así como para los objetos artificiales, una manera de preservar las características funcionales útiles a pesar de nuevas condiciones ambientales?”*

4. Cuarta pregunta. También para el mundo de los objetos la miniaturización es una tendencia evolutiva de primordial importancia: menos materia, menos energía en los objetos artificiales parecen caminos no sólo moral y éticamente obligatorios, sino también los más prácticos, de acuerdo a las nuevas tecnologías. No obstante se está experimentando una nueva dificultad: la disonancia de los tiempos de la evolución. Mientras nuestra evolución biológica y la del mundo natural siguen los típicos tiempos largos, la tecnología corre y

con ella la organización de la producción y del mercado. Es evidente que hoy el diseño se ocupa aún más frecuentemente de los problemas de la interfaz entre las máquinas y los usuarios, es decir la armonización entre las dos velocidades. La interfaz es un punto crucial: la interfaz del software, pero también los mandos del coche, de los electrodomésticos, de todos los objetos que, miniaturizándose como pequeños dinosaurios, concentran un número aún más elevado de funciones pero que parecen alejarse de la dimensión de las modalidades de uso con las que nuestra especie está familiarizada. Los objetos se aplanan, de dos maneras: no sólo porque pierden el espesor físico, permitiéndonos ahorrar materia y energía, sino también porque su identidad termina con la coincidencia con su interfaz. Junto con la promesa de una ventaja ecológica, la miniaturización de los objetos nos regala una crisis semántica: el mayor problema del diseñador siempre es hacer comprensibles los objetos.

Por eso la cuarta pregunta es: *“¿Cómo se puede evitar que los objetos con los cuales estamos culturalmente familiarizados desaparezcan como los dinosaurios?”*

5. Quinta pregunta. El problema de la velocidad, o mejor, de la diferencia de velocidad entre la evolución de los seres naturales y los objetos artificiales, es considerado el centro de los problemas de la cultura de hoy. La velocidad de la evolución orgánica permanece incomparablemente más lenta que la evolución artificial, que a

su vez, gracias a la informática, ahora ya posee además de la dimensión física de la entrada constante de nuevos productos en nuestro panorama de vida, también una dimensión inmaterial: la de la comunicación, que ahora es comúnmente capaz de propagarse de manera fulmínea por el globo terrestre. La velocidad de la innovación, en términos no sólo de progreso técnico sino también de tiempos de decisión y proyecto, es el problema central de hoy. Desde los objetos se filtra en las costumbres de la vida cotidiana, y para el diseñador hoy representa una condición esencial de trabajo: la innovación constante y rápida es una demanda cada día más apre-

miente del mercado. La tentación aún más frecuente es de responder con cambios que no sean evolutivos (es decir por medio de innovaciones que no se corresponden con las exigencias reales) pero con transformaciones aparentes, que se limitan a la superficie de las cosas sin detectar nuevos proyectos y nuevas respuestas. Sin pensar en soluciones incorrectas, la velocidad del proyecto representa una exigencia real.

Por eso la penúltima pregunta es: *“¿La persecución de la velocidad creciente de la innovación es una tendencia sin vuelta atrás, o existen otras soluciones para regularizar los tiempos del proyecto?”*

6. Sexta pregunta. El diseñador, hoy, tiene necesidad de hacer su trabajo, paralelamente, a dos velocidades: el tiempo según el cual nace el producto tiene que ser necesariamente veloz, tiene que secundar los tiempos de la producción y del mercado; pero el tiempo según el cual nace la innovación tiene que ser lento, porque necesita observación y reflexión, prueba y error, como la evolución natural. La innovación en sí misma nunca es producto del progreso técnico: es adaptación al ambiente de los resultados del progreso técnico. Es decir la cultura. La cultura, la investigación, aun son necesariamente lentas: por ejemplo a las extraordinarias y superrápidas prestaciones de la comunicación a través de las nuevas herramientas informáticas siguen correspondiendo insuficientes innovaciones lingüísticas. Y es a través de la invención de un lenguaje que una máquina vuelve a ser un medio de comunicación, todo esto no sería posible simplemente a través de la potenciación del hardware. Hoy las tecnologías están a disposición de un número de personas que nunca ha sido tan elevado; hoy el componente aún más esencial de la innovación es la cultura, la adaptación, a través de herramientas intelectuales de las tecnologías al contexto contemporáneo, en términos de concepción de los objetos, de proyecto, de producción, de utilización, de reutilización.

Por eso, la última pregunta es: *“¿Los dinosaurios, dotados de un hardware formidable, desaparecieron por carencias culturales? ¿Por incapacidad de mantener su propio código y un*



Oecophylla Smaragdina, hormigas que utilizan memoria colectiva y olfativa a fin de proteger las especies

propio lenguaje? ¿El recorrido del diseño está representado por la producción de cultura?”

Por lo que atañe a este último punto, en la naturaleza, es posible identificar diferentes casos en los cuales, para garantizar la supervivencia de la especie, son necesarias medidas adaptables con relación al cambio y, al mismo tiempo, el mantenimiento de una memoria colectiva a largo plazo, que permita defender su propia especie de las agresiones exteriores. Un ejemplo podría ser el de las hormigas, que efectivamente poseen una memoria colectiva y olfativa con relación a sus enemigos. Un estudio de la universidad de Melbourne publicado sobre la revista *Naturwissenschaften* (2012), identificó una memoria de grupo y olfativa con relación a sus enemigos: cuando una hormiga combate contra un intruso de otra colonia, en efecto preserva su olor y lo transmite al resto de la colonia, la cual de esta manera puede fácilmente identificar una hormiga de la colonia antagonista. A la memoria colectiva que preserva algunos factores invariados a lo largo del tiempo y que permite la protección de situaciones potencialmente perjudiciales o peligrosas, se acercan y actúan como elemento complementario algunos factores de respuesta inmediata a los estímulos y a las solicitudes exteriores.

Existen varios ejemplos en el mundo zoológico y vegetal: la *mimosa pudica*, también denominada sensitiva, tiene la capacidad de responder a los estímulos táctiles o a las vibraciones volviendo a

cerrar las hojas en sí mismas. El mismo comportamiento se verifica en horas nocturnas, cuando las hojas se cierran y las ramas se aflojan. La variación de las aperturas estomáticas de los vegetales lleva la misma velocidad de reacción. Los estomas, es decir las estructuras colocadas sobre la epidermis de las partes herbáceas de las plantas, necesarios a los intercambios gaseosos con el medio ambiente, consisten en dos células que llevan la forma de media luna, llamadas células de guardia, que pueden modificar su propia forma y dimensión para cerrar o abrir el estoma. Estos pueden modificar su estado según la acumulación de iones potasio en la estructura vegetal; la modificación es necesaria en caso de que la temperatura sea elevada para

los estándares de la planta, para evitar dispersiones de agua, déficit acuático prolongado, humedad del aire, presencia elevada de anhídrido carbónico alrededor del margen de las hojas. En las plantas que viven en las zonas calientes-húmedas de los países tropicales se encuentran estomas acuíferos localizados sobre el margen de las hojas, donde terminan las nervaduras principales con la función principal de eliminar el exceso de agua. Además, con estomas bien abiertos, las hojas pueden absorber los abonos de las hojas y fitosanitarios.

Así como en el mundo biológico están presentes cambios con velocidades diferentes, en la realidad industrial también se pueden identificar las mismas tendencias



Stoma foliar, elemento de la hoja que se abre y se cierra para permitir el intercambio de gases con el exterior.

cíclicas y dos distintas velocidades. En los procesos de diseño es posible anclar el comportamiento de una empresa a dinámicas y movimientos de la cultura de consumo derivables del análisis de los sectores productivos o de consumo que testimonian mejor que otros la alternancia de estas condiciones. Según Flaviano Celaschi en el libro *Design e Innovazione* (2007) [N. del T.: Diseño e Innovación], existen dos modelos de cambio: uno veloz y rápido en la alternancia, definible como estudio de las tendencias, y otro lento y más conectado con los paradigmas del hombre (sociología, psicología, etc.), calificable como estudio de las superconstantes.

Las fuentes de las cuales derivan estas tipologías de información, por eso, se basan prevalentemente sobre elementos diferentes. Las primeras fundan sus bases sobre un análisis de los acontecimientos culturales, es decir las tendencias conectadas con las artes figurativas, del cine, de la literatura, de la representación en general; de los sectores de productos *fashion oriented* y de su reciente evolución histórica, de los factores de costumbre que caracterizan experiencias locales de consumo que podrían difundirse; de las formas y de los comportamientos de los maestros, es decir de sujetos que en las artes plásticas, en el diseño, en la comunicación y en la arquitectura representan a los maestros del pensamiento. Estos elementos, que presentan una velocidad de variación elevada, se definen y son tendencias definibles.

Otro filón de investigación, en cambio, pertenece a una tipología transversal y está orientado hacia el análisis de las temáticas que distinguen el comportamiento humano. Estos elementos, o superconstantes, representan características invariantes del comportamiento humano, o mejor, que están sometidas a un cambio lento. Según Celaschi estas últimas hacen referencia a una fuente doble: por un lado la literatura científica y literaria, psicológica, antropológica, económica; por otro lado las fuentes que se proveen cada día a los hombres por referencias circunstantes, como internet, la prensa y los medios de comunicación similares.

Por eso, en consideración de lo antedicho, aun es replicable la identificación de un modelo constituido por dos velocidades de acción y de cambio, una lenta y una rápida. Mientras la primera es atribuible a los sistemas de investigación científicos y culturales, en los cuales el cambio se produce por pruebas, validaciones y calibraciones de modelos empíricos, el segundo está representado por el cambio de mercado, en el cual los cambios son repentinos. Además, en el cambio industrial, no se habla sólo de microcambios. En efecto no es inusual, localizar a lo largo de la historia modelos de cambio de macroescala inmediatos. Estos son frecuentemente debidos a eventos naturales o artificiales catastróficos: terremotos, inundaciones o guerras, que llevan a la necesidad inmediata de racionalización o conversión de las producciones. En cada caso, los acontecimientos y los recursos históricos indican que la tendencia de crecimiento y de decreci-

miento sigue un recorrido cíclico, así como la correspondiente producción de nuevos modelos de producción.

Tomando como referencia el ámbito del diseño italiano, estos momentos se pueden bien identificar en el período sucesivo a la depresión debida a la Segunda Guerra Mundial y el renacimiento del *boom* económico de los años sesenta y setenta, en los cuales tuvo lugar un aumento exponencial de la producción industrial y un crecimiento globalizado para el país además de la definitiva, y también reconocida, construcción de los lenguajes y de las figuras estilísticas, morfológicas y semánticas del *Made in Italy*.

Conclusión

Con el aumento exponencial de los productos en el mercado y con el crecimiento de la complejidad del mundo de la producción industrial, han surgido automáticamente agregados territoriales, los llamados distritos productivos. En literatura los distritos industriales se definen como una específica agrupación de empresas, especializadas en un proceso productivo y estrechamente conectado con el sistema de relaciones sociales, institucionales y ambientales establecidas, sedimentadas y estructuradas en el tiempo y en el espacio entre los actores presentes en el territorio y en el territorio mismo. Estos grupos ampliados, en los últimos años, se han desplazado hacia la definición de metadistrito, es decir un sistema productivo que tiene como objetivo

principal la *cross-fertilization* entre los varios momentos de hilera productiva, de manera que permitan una mayor difusión en el territorio y distribuir el efecto benéfico de crecimiento. Los metadistritos, en efecto, están destinados a individualizar en el territorio hileras productivas con un elevado potencial tecnológico, donde actuar políticas de cooperación entre las empresas especializadas e incluidas en las hileras y en los centros de investigación. Los elementos innovadores e interesantes en términos evolucionistas del modelo, son tres: el primero está estrechamente conectado con la individualización en el territorio de compartimientos, que ya no expresan una concentración territorial de empresas especializadas en específicos sectores productivos, sino la individualización de zonas caracterizadas por la copresencia de empresas especializadas en algunas hileras de producción; la segunda novedad está conectada con el cambio de la escala territorial hacia la cual el metadistrito se estructura, es decir una escala basada en una relación de red tecnológica, que ya no es de proximidad; el tercer elemento innovador está representado por el papel central de la investigación

como elemento cualitativo de los sistemas industriales. Por eso los metadistritos son agregados productivos capaces de adaptarse más rápidamente a los ritmos impuestos por el contexto, de manera tal que puedan explotar la complejidad del territorio y del tejido industrial, gracias a una lógica de red y de *networking*, de actualización tecnológica y de contaminación. Estos modelos integrados, son fundamentales para poder proveer una respuesta inmediata, funcional y productiva como respuesta con respecto al cambio constante y acelerado del mundo actual y para resistir a las rupturas del equilibrio de la curva de la persistencia y experimentar menos cambios impuestos por momentos de transición.

La administración adecuada de la complejidad y del cambio son elementos fundamentales para poder resistir a la auto reglamentación impuesta por las modificaciones contextuales, sea en la naturaleza, sea en el sistema industrial. Repensar a los sistemas integrados y a la interacción entre los actores en la creación de un modelo de comunicación entre los elementos, podría representar uno de los puntos hacia los cuales dirigirse.

BIBLIOGRAFÍA

- Thom R. (1980) *Parabole e catastrofi*, Giorello G. e Morini S. (a cura di), Il Saggiatore, Milano.
- Gill K. P., van Wilgenburg E., Taylor P., Elgar M. A. (2012) *Ant colonies remember rivals' odour and compete like sports fans*, in *Naturwissenschaften*, March 2012, Volume 99, Issue 3, pp 245-248
- Celaschi F. (2007) *Dentro al progetto: appunti di merceologia contemporanea*, in Deserti A. & Celaschi F., *Design e Innovazione: strumenti e pratiche per la ricerca applicata*, Carocci Editore, Roma.

Carmelo Di Bartolo. Diseñador industrial, desde 1980 desarrolla estudios e investigaciones sobre la biónica aplicada a los procesos de diseño avanzado. Ha fundado en 1998 Design Innovation, laboratorio de investigación en el campo del diseño avanzado. En este ámbito ha dirigido proyectos e investigaciones para: Fiat Chrysler Automobile, Ferrari, Argotractors, La Marzocco, Samsung, Triennale di Milano, Banca Mondiale, UNIDO, Indesit Company, Ariete, Electrolux, etc.

Es Profesor Asociado en la Universidad de Montreal, Canadá, y en la Universidad IULM de Milán. Es Académico Correspondiente en Italia de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina. Es Socio Benefactor del INTI, Instituto Nacional de Tecnología Industrial, Argentina.

Ha sido director y coordinador de la presidencia del Istituto Europeo di Design, donde en 1982 fundó el Centro de Investigación del Istituto Europeo di Design_CRIED que ha dirigido hasta 1998.

Música y nuevas tecnologías: *poiesis* compositiva en el siglo XX

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

1- Tecnologías, nuevos soportes y composición musical

La historia de la composición musical nos muestra que en todos los tiempos el artista ha hecho suyas las tecnologías que estaban disponibles en el momento de alumbrarse la obra. Aquellas que eran ofrecidas por su contexto histórico y, dentro de estas posibilidades, las más adecuadas como soporte a cada inquietud estética.

Este circuito da lugar a que aparezcan nuevas necesidades tecnológicas que tienen su origen en inéditos proyectos creativos en función de dar solución a las necesidades de soporte sonoro requeridas.

Cuando hablamos de cambios tecnológicos en el campo de la música debemos detenernos en la segunda mitad del siglo XIX. Las modificaciones se iniciaron en 1857, año en que se produjo el primer registro visible de una vibración sonora a través de la invención del *fonoautógrafo*¹. Esta primera captura en papel de la onda del sonido amplió sus posibilidades con el logro de la reproducción de este registro. Esta revolución sonora fue lograda en 1876, a través del fonógrafo de Edison. La posibilidad de captura y reproducción del hecho musical significó un fuerte impacto en su recepción y en las posibilidades de modificación del registro.

Las repercusiones de este registro y de su posible reproducción generaron una revolución en el campo de la manipulación del sonido. Siguiendo las palabras del compositor chileno Gabriel Brncic, la síntesis electrónica del sonido creó una realidad sensorial similar a la de los fenómenos acústicos habituales en la percepción humana pero a través del altavoz². De allí que el término *cultura del altavoz*³ corresponda a una forma de escucha musical propia del siglo XX, que tiene relación directa con la práctica auditiva de la música electroacústica. Esta nueva cultura se diferencia de la musical tradicional que proviene de la práctica escrita para instrumentos. La *cultura del altavoz* promueve un "nuevo tipo de sonidos", un nuevo dominio instrumental en el reino de lo electrónico, que se agrega al mundo de la música y que es capaz de absorber a todas las fuentes vocales e instrumentales del pasado.

En 1927, la creación del *etherophone* –por León Theremin– marcó el inicio de la generación del sonido por medio de circuitos electrónicos⁴. En 1929, Joseph Schillinger descubrió los principios de la composición automática, aplicados a la luz, el sonido y la acción. Simultáneamente, Maurice Martenot creó el *ondium*⁵, que se mostró por primera vez –con el compositor como ejecutante– en el estreno del *Poema sinfónico para solo de ondas musicales y orquesta* del compositor microtonal Dimitri Levidis⁶.

1 Inventado por el francés Édouard-Léon Scott de Martinville.

2 Altoparlante.

3 Término acuñado por Gabriel Brncic en su escrito *Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una tercera práctica musical*, en el cual plasma conceptualmente su enorme experiencia sobre el sonido electrónico y su influencia en el mundo de la escucha actual. La *cultura del altavoz* –según Brncic– se inicia con el invento de la radio y desde ahí amplía su espectro de acción, traspasando los tiempos y las distancias. En este escrito, afirma que, a la experiencia adquirida por el empleo de la electricidad, "que añade al mundo biológico –basado en la emisión y recepción en tiempo real de los sonidos– un espacio acusmático paralelo de suposiciones visuales, de legados históricos y de temporizaciones artificiales", podemos llamarlo en forma genérica y como forma derivada de un uso social: *cultura del altavoz*.

4 Representados por una varilla metálica perpendicular y un aro metálico horizontal, a la derecha y a la izquierda de un pupitre conectado con la electricidad.

5 Este instrumento va a ser conocido luego como *Ondas Martenot*.

6 En 1928, en uno de los Conciertos Pasdeloup.

Dentro de esta línea, en 1930, Tratwein⁷ creó el *trautonio*, instrumento que está en la línea del *theremin*⁸. En 1930, dos inventores franceses, Coupleux y Givelet, anunciaron la creación de un “órgano sin tubos”⁹. En 1942, Georges Jenny construyó el *Ondioline*, instrumento electrónico, cuya novedad residía en la posibilidad de control del vibrato¹⁰.

En el año 1948, el ingeniero francés Pierre Schaeffer¹¹ dio inicio a su teoría sobre la *música concreta*, a través de las primeras experimentaciones en música electrónica, y publicó, en el año 1952, su manifiesto *La búsqueda de una música concreta*. Con Pierre Henry fundó el *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC, Grupo de Investigación de Música Concreta). El término música concreta dará lugar posteriormente al nombre electroacústica¹².

A partir de 1950, las necesidades compositivas –producto de las corrientes estéticas que se gestaron desde comienzos del siglo XX– condicionaron una transformación en los soportes tecnológicos tradicionales de la composición musical:

1. La generación del sonido a través de medios eléctricos y electrónicos.

2. La aparición de la música electroacústica.
3. La irrupción del lenguaje digital dentro de la programación de la composición musical y el avance de las computadoras personales con la consiguiente aparición de software específico.

Paradójicamente, la negación de los métodos compositivos tradicionales abrió un enorme espacio de posibilidades, a la vez que engendró una nueva normativa necesaria para estructurar ese transitorio caos.

En este tipo de discurso las prohibiciones fueron múltiples: la emancipación de la disonancia supuso a su vez una prohibición de la consonancia, de la secuencia, del desarrollo motivico-temático, del desarrollo rítmico homogéneo, etc.

Tales son algunos de los resultados formales de la propuesta de objetivar la expresión para lograr su máxima inmediatez. El reproche que se le hizo a Schönberg, al sugerir que su fisonomía compositiva estaba más próxima a la de un constructor, ingeniero o incluso matemático que a la de un compositor, remitía precisamente a ese central interés en la renovación técnica del material y a la dimensión formal de las obras. En la música serial, la autonomía

del material someterá al sujeto a los propios dictados del material y de su sistema operativo.

Frente a esta restricción, devenida del uso serial, el acto de introducción del azar en las técnicas de elaboración conllevó un claro principio lúdico y es en sí misma un esbozo del concepto que posteriormente introduciría la música electroacústica a través de las técnicas de “composición inteligente”.

John Cage¹³ fue uno de los primeros artistas en utilizar la computadora en la composición musical y en el dibujo. A su vez, fue el introductor del concepto de música aleatoria. Conjugando la música y la pintura, mediante un programa especial, consiguió una serie de signos lineales que fueron entregados a los instrumentistas de una orquesta. Esta asociación de elaboración libre, producida desde la gráfica y asociada al disparador del discurso aleatorio, fue perfeccionada posteriormente por Earle Brown.

Cage introdujo de esta manera operaciones casuales en sus composiciones: por ejemplo, la elección de la estructura musical de una pieza a través de las cartas de navegación del *I Ching* o por el resultado determinado por monedas lanzadas al aire

7 El Dr. F. Tratwein era profesor de acústica en Colonia.

8 El *theremin* producía sonido a través de un alambre de acero que chocaba contra una barra del mismo metal. Este contacto ocasionaba un cortocircuito sobre el punto deseado al alterar la resistencia del alambre.

9 Este instrumento, provisto de válvulas radiofónicas, reproducía el timbre de todos los registros del órgano. Para variar la intensidad y la calidad de los registros, el instrumento poseía amplificadores.

10 Arthur Honegger, Marcel Landowsky, y Darius Milhaud, escribieron obras para el *Ondioline*.

11 Schaeffer era ingeniero de Telecomunicaciones y, desde 1936, trabajó para la *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF), en París. Allí experimentó con sonidos grabados en cintas magnéticas, de manera que podía colocarlos al revés, ralentizarlos o acelerarlos, e incluso yuxtaponerlos con otros sonidos. En su primera obra hizo uso de estos experimentos; se llamó *Étude aux chemins de fer* –Estudio de ferrocarriles, 1948–, compuesto en base a grabaciones de sonidos de trenes. Se puede considerar que fue el primero que hizo música a partir de la cinta magnética.

12 La *música concreta* se basa en dos postulados: a) “todo sonido puede ser música” y formar parte de una obra musical, y b) “todos los sonidos se pueden manipular, una vez grabados, y unir con otros sonidos para dar lugar a una composición”. Esta afirmación determinó que no solo los instrumentos musicales pueden hacer música.

13 Cfr. Cage, John. *Escritos al Oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos TECNIC. ISBN 9788489882102, 1999.

o a través del trazo de líneas melódicas que seguían las imperfecciones del papel.

Entre otros compositores, que fueron influenciados por Cage en la indeterminación del material por acciones del azar, podemos nombrar a Morton Feldman¹⁴, Earle Brown y Christian Wolff¹⁵. Ellos presentaron en sus obras grados extremos de indeterminación y de abandono de la figuración musical "normal" por figuraciones gráficas y figurativas.

Cage también influyó en la organización discursiva de compositores serialistas europeos como Boulez¹⁶ o Stockhausen¹⁷ que vieron la semejanza real de ambas tendencias aparentemente antagónicas. Esto ocurrió ya que, cuanto más precisa es la predeterminación de los elementos musicales, suele ocurrir que la percepción auditiva los asocie con una organización casual y producto del azar.

En 1950, John Pierce¹⁸ sugirió que las computadoras podrían ser programadas para elegir de forma aleatoria una secuencia de notas, descartando aquellas que no obedecieran a una determinada pauta fijada, y formar de esta manera una melodía.

Por lo tanto, podemos observar que la idea de composición automática, generada por recursos matemáticos aleatorios, estaba ya instalada en la sociedad a mediados del siglo XX.

Dentro de la sistematización de este enfoque, el proceso del esbozo anterior al procedimiento en la composición con computadoras fue el siguiente: el trabajo de composición se realizaba en dos fases. En la primera, se deberían definir racionalmente los procesos de composición; en la segunda, se codificaría la computadora. Dentro de estos procesos, podían utilizarse dos recursos: la generación de la música sin una memoria previa (sucesos independientes), y métodos por tablas de probabilidad condicionada (cadenas de Markov o Montecarlo, sucesos dependientes).

La captura y manipulación del sonido a través del proceso electroacústico, la interacción de los hiperinstrumentos, la manipulación de los sonidos del entorno y de los instrumentos acústicos y la transformación del sonido en tiempo real han modificado el tradicional abordaje del pensamiento compositivo, incentivando la creación de nuevos espacios estéticos.

Esta inclusión de nuevas tecnologías en el proceso compositivo constituyó un fuerte cambio y marcó una transición entre las tecnologías históricamente utilizadas en el campo musical –tecnologías que se siguen utilizando– y los nuevos horizontes sonoros y creativos.

En 1959, Max Mathews y Newman Guttman realizaron la síntesis artificial del sonido, utilizando un convertidor digital

analógico, en la *Bell Telephone Company*. En 1960, surgieron nuevos lenguajes de composición que fueron desarrollados en la Universidad de Illinois, utilizando las IBM 7090.

De esta manera, la captura y reproducción del hecho sonoro, la generación del sonido a través de medios eléctricos y electrónicos, y el desarrollo musical del siglo XX iniciaron un proceso de emancipación del sonido. En 1960, la llamada *música electrónica* sufrió una revolución tecnológica gracias a la invención de los sintetizadores de sonido controlados por voltaje, los que modificaron la tecnología de la cinta abierta, que debía ser cortada y empalmada, y el sistema de filtros analógicos.

Los programas de composición asistida –que facilitaron el cálculo de sucesiones lineales¹⁹, encadenamiento de acordes, transposiciones de conjuntos con registración fija, realización de contrapunto entre cadenas y matrices combinatorias– derivaron a su vez en aplicaciones automáticas. Esta circunstancia permitió que el compositor pudiera enfocar su energía en la experimentación creativa, aplicando códigos, funciones y transformaciones, sin necesidad de reescribirlas en cada caso. A su vez, esta asistencia facilitó los cálculos y permitió la generación de material que utilizara todas las posibilidades que el procesador de una computadora podía abordar.

¹⁴ Cfr. Feldman, Morton. *Essays*. Germany: Beginner Press, Kerpen, 1985.

¹⁵ Cfr. Steenhuisen, Paul. "Interview with Christian Wolff", en *Sonic Mosaics: Conversations with Composers*. Edmonton: University of Alberta Press. ISBN 978-0-88864-474-9, 2009.

¹⁶ Cfr. Boulez, Pierre. Textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez. Barcelona: Gedisa, 1984.

¹⁷ Cfr. Kurtz, Michael. *Stockhausen: A Biography*. London: Faber and Faber, pp. 26-27, 1992.

¹⁸ Cfr. Pierce, John. *Traveling-Wave Tubes*. New York: van Nostrand Co., 1950.

¹⁹ Cadenas.

Los avances de la tecnología permitieron a su vez el diseño e implementación de espacios virtuales, donde, además de visualizar y representar el conocimiento, fuera posible interactuar con *objetos sonoros*. Siguiendo la postura de Pierre Schaeffer, este nuevo abordaje del *objeto sonoro* puso el énfasis en la producción de este objeto y en la experiencia de la escucha²⁰. De esta manera, la relación del compositor con su materia prima –patrones sonoros– pudo ser más directa y, sobre todo, más inteligente.

Esta nueva práctica de audición estuvo relacionada con el concepto de *objeto sonoro*, el cual²¹ es recogido por el auditor a través de la acción psicoacústica de la *escucha reducida*²². El altavoz es el instrumento que porta el objeto sonoro hasta el auditor que lo reduce en su acción de escucha. De este modo, se ha ido gestando a partir de los años '50 una nueva forma de escucha, que hace que el auditor perciba el objeto sonoro sin delatar su procedencia y sin fijarle un significado *a priori*.

La imagen anterior muestra parte del Laboratorio del Di Tella ya reorganizado. En ella se puede ver con claridad el panel de interconexión de equipos, una creación original de Fernando von Reichenbach. Más adelante ampliaremos los desarrollos aportados por este especialista en sonido a la música electroacústica argentina.

En 1976, se produjo la creación de un procesador digital de sonido. Este primer proyecto fue conducido, en el IRCAM, por Giuseppe Di Giugno. A comienzos de los años '80, surgió el problema de agrupar los instrumentos de producción del sonido digital en un único sistema. Nació entonces, en 1983, un protocolo de comunicación que permitió a varios instrumentos dialogar entre sí, intercambiándose información. El protocolo recibió el nombre MIDI²⁴. Desde ese año, los programadores de computación comenzaron a trabajar en la posibilidad de integración de una computadora personal con un sistema musical.

En 1985, se creó el primer software musical para computadoras personales, librerías de funciones para asistencia de la computadora en la composición, y Ted Nelson fijó el término *hypermedia* para referirse a la unión y navegación a lo largo de gráficos, sonido y texto.



Laboratorio del CLAEM (1966)²³

20 Se entiende como *objeto sonoro* al sonido como síntesis compleja de energía y materia. Este es un postulado que surge a partir de la música concreta en la década de los '50. El objeto sonoro, ante todo, es el *objeto experimentado*, el *objeto escuchado*. Conocer implica describir el territorio en que el objeto se nos manifiesta. Este territorio, lo fenoménico, implica la experiencia de interacción que tenemos con él: el objeto como tal, más el espacio, más el tiempo, más la circunstancia objetiva y subjetiva. Es decir, el objeto, más el espacio, más la percepción individual. (Cfr. Pierre Schaeffer, 1966: livre IV).

21 Siguiendo el concepto de lo acústico.

22 Acto humano de síntesis auditiva.

23 Imagen facilitada por la viuda de Fernando von Reichenbach, Mary Mac Donagh de von Reichenbach. En 1967, Alberto Ginastera, escribió un reporte sobre las características del nuevo laboratorio de música del Di Tella, ponencia que fue presentada por el Dr. Reichenbach en Santiago de Chile y publicada en la Revista GALA del Grupo de Acústicos Latinoamericanos. En él comentaba: "Hace un año que el Laboratorio de Música funciona durante 16 horas diarias. Desde el primer momento se notó un cambio de actitud respecto al manejo: durante una misma sesión de trabajo el compositor cambia frecuentemente el conexionado para distintas operaciones. El poder hacerlo en pocos segundos lo anima a probar muchas configuraciones para un mismo propósito, a fin de observar las posibles variantes y sus resultados. La presentación gráfica permite en muchos casos conectar sin necesidad de anotaciones previas".

24 Musical Instruments Digital Interface.

En la década 1990-2000, se perfeccionó el diseño de *software* para la grabación digital. La sofisticación del *hardware* y la creación de nuevos sistemas permitieron mayor almacenamiento de información. Este camino de modificaciones tecnológicas –aplicadas al sonido– se perfeccionó y aceleró en la primera década del siglo XXI.

El laboratorio de sonido no supe al músico-compositor-instrumentista, pero le permite al creador descubrir nuevas sonoridades. Los medios electroacústicos quedan referidos solo al campo de la instrumentación y orquestación. No ocurre lo mismo con el uso de la computadora, separada o no de una cadena instrumental. En este caso, la estética como concepto poético estará presente en la composición:

"El ordenador ofrece al compositor una capacidad de interacción y desarrollo de sus ideas totalmente afín con el trabajo de las artes. Clasificación, Órdenes o Categorías, Azar, Polarización, *Dirección-hacia* son conceptos de estructura que han sido reflejados en los sistemas de normas que han configurado períodos y estilos"²⁵.

Si nos focalizamos en la permanencia o mutación y el impacto del cambio que se generó en la composición musical, podemos afirmar que desde 1970 se han incrementado las propuestas compositivas, siendo tal

la cantidad de las tendencias y escuelas que rebasan los límites de este artículo.

No obstante, de manera general, mencionaremos tres tendencias. La primera podría alinearse dentro de la tradición modernista de vanguardia, que incluye a la música experimental. La segunda estaría integrada por las escuelas que buscan revalorizar la armonía tonal de siglos anteriores. La tercera se centraría en la armonía triádica no funcional y sería ejemplificada por los compositores de música minimalista y otras tradiciones similares. En todas ellas, el uso de las computadoras y las nuevas tecnologías del sonido –para la composición, para el procesamiento del sonido en tiempo real, para la unión de imagen y sonido y su procesamiento aleatorio controlado por las computadoras, para la composición con técnicas electroacústicas y mixtas– ha sido determinante, no pudiéndose realizar aun un planteamiento final ya que el proceso está vigente y es modificado día a día.

2 - El enfoque *poiético* y sus desafíos

Poesis es un término griego que significa *creación* o *producción*, derivado de ποιέω, que significa *hacer* o *crear*. Platón definió en *El banquete* el término *poiesis* como "[...] la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser"²⁶. Desde esta

concepción entenderemos por *poiesis* a todo proceso creativo.

Martin Heidegger se refiere a ella como *iluminación* y utiliza este término en su sentido más amplio. Este autor explica la *poiesis* como "[...] el florecer de la flor, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse"²⁷. Mediante las dos últimas analogías Heidegger subraya el momento de éxtasis que se produce cuando algo se transforma. Es a partir de esta concepción que, en el campo de las artes, *poiesis* refiere a la fascinación que se ocasiona en el momento en que los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada estética²⁸.

Volviendo a la concepción platónica, Percy B. Shelley, en su *Defensa de la poesía*, abordó específicamente el tema de los dos intelectos que destacaba la tradición neoplatónica:

"De acuerdo con cierto modo de contemplar esas dos clases de actividad intelectual que llamamos razón e imaginación, la primera puede considerarse algo así como la mente atendiendo las relaciones que un pensamiento mantiene con otro, sea lo que sea lo que los produzca; y la segunda, como la mente actuando sobre esos pensamientos a fin

25 Herrera, Silvia. "Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio". *Revista Musical Chilena*, Vol. 59, N° 204, diciembre 2005, Santiago de Chile.

26 Platón. *El Banquete*. Alianza Editorial, España, 2004, 152 pp.

27 El 4 de abril de 1967 volverá a tratar Heidegger el problema de la técnica en otra conferencia, que bajo el título "*La procedencia del arte y la determinación del pensamiento*" (PA) pronuncia en la Academia de Artes y Ciencias de Atenas. El manuscrito original de este texto fue regalado a Walter Biemel con la siguiente dedicatoria: "Para Walter Biemel, en agradecimiento por su gran labor prestada –que es fruto de una larga experiencia– en la preparación de la edición de las *Obras Completas*. Friburgo en Br., 10 de Marzo de 1974, Martin Heidegger" (*Walter Biemel zum 65. Geburtstag*). El mismo texto se halla programado para el tomo aun inédito de sus "*Obras Completas*"; M. Heidegger, Gesamtausgabe, vol. 80.

28 Parini, Pino. Paidós Ibérica, 2002.

de colorearlos con su propia luz y componer a partir de ellos, como si de elementos se tratase, otros pensamientos, cada uno de ellos dotados del principio de su propia integridad.[...] La razón es la enumeración de cantidades ya conocidas; la imaginación es la percepción del valor de esas cantidades, tanto separadamente como en su totalidad, contempla las diferencias; la imaginación las similitudes de las cosas. La razón es a la imaginación lo que el instrumento al agente, lo que el cuerpo al espíritu, lo que la sombra a la sustancia”²⁹.

Cuando Shelley hablaba de *imaginación* no se refería a la mera fantasía sino a la *facultad creadora*³⁰. Para Shelley “La labor y el carácter de un poeta participan de la naturaleza divina tanto en lo que respecta a la providencia como a la creación”³¹. Pero también hay un reclamo profético en Shelley, con respecto al progreso desproporcionado de las ciencias y del razonamiento calculador y utilitarista frente al desarrollo de la facultad creativa. Shelley consideraba la base de todo conocimiento esta facultad de creación.

La razón calculadora –aquella que discurre en el tiempo y se define también de acuerdo a relaciones espaciales– es efectiva y poderosa sierva de la ciencia y la tecnología, pero pobre y estéril con respecto a la comprensión, captación o intuición-creación del sentido y el significado.

Todos estos esquemas teóricos, juegos y métodos que hemos descripto se pueden

concebir como un intento inicial de lo que podemos llamar un ‘mapeo’ o cartografía de posibilidades sonoras. En todos los casos se debía tener necesariamente un esquema o ‘mapa’ formal-lógico de las posibles combinaciones que se podían generar para la composición de una pieza musical. Tomando esta idea, cualquier pieza musical tendría invariablemente un lugar dentro del esquema-mapa en cuestión, ya que estos nos denotan todas las posibilidades.

Planteándonos imaginariamente el gran universo de todas las posibilidades sonoras –que incluya todos los posibles patrones de alturas, duraciones, timbres, masas, intensidades y combinaciones de colores sonoros existentes– y ampliando la mirada a todos los sonidos, ruidos y música que emiten los objetos, instrumentos, voces, animales, personas y demás fenómenos naturales, podemos deducir que de este universo sonoro solamente conocemos una pequeña porción y nuestra relación con él está condicionada por nuestra percepción, nuestras pre-concepciones y nuestra cultura.

Durante el siglo XX, se intentó crear una teoría de las alturas de la forma más natural posible y por demás neutral a cualquier estilo musical, utilizando la teoría de conjuntos, ya que los conjuntos representan una manera intuitiva y abstracta de percibir el mundo. De hecho, se ha demostrado que los músicos aplican de una manera intuitiva y semi-formal las

nociones de la teoría de conjuntos cada vez que analizan una partitura.

Estos conceptos de conjunto, subconjunto, intersección, unión, complemento, etc., son tan sólo las definiciones básicas dentro de la teoría de conjuntos. La teoría es muy amplia y puede llegar a ser muy compleja. En el ámbito de la música, la teoría de conjuntos nos ayuda además a definir conceptos como los de relación, función y similitud, los cuales desgraciadamente en la teoría musical no presentan definiciones formales. La teoría de conjuntos ha sido aplicada dentro del análisis y composición de la música atonal; sin embargo, también es posible construir un modelo matemático formal de la armonía tonal (o cualquier otra) utilizando definiciones básicas dentro de la teoría de conjuntos.

Durante el siglo XX, diferentes compositores y teóricos desarrollaron una teoría basada en los conjuntos pero enfocados a la música. A esta teoría, nacida en la década del cincuenta, se la llama comúnmente *pitch class set theory* y, dentro de la amplia literatura, sus exponentes más conocidos son Allen Forte, Milton Babbitt y Rahn.

Los nuevos abordajes compositivos implican que, cuando el rígido esquema precomposicional se pone en marcha, el compositor tiene muy poco control sobre lo que realmente puede ocurrir en cualquier momento. Este discurso musical disuelve esencialmente todos los aspectos tradicionales de la estructura, abriendo el camino hacia una música

29 Shelley, Percy B. “Defensa de la poesía”, en *Ensayos escogidos*. Barcelona, DVD Ediciones, 2001, p. 93.

30 Ya sea que hablemos de creación artística, filosófica, científica o religiosa.

31 Shelley, P.B. “Defensa de la poesía”, en *Ensayos escogidos*. Barcelona, DVD Ediciones, 2001, p. 93.

en la que los detalles individuales son insignificantes en comparación con el efecto global de la obra.

Teniendo en cuenta el proceso descrito de cambios tecnológicos, persistencias y crisis en la composición contemporánea resulta pertinente el detenernos en el rol que han ocupado las nuevas tecnologías dentro del acto creativo y su influencia en los abordajes empleados en la Argentina.

Antecedentes y tendencias en la Argentina

A partir de las primeras experiencias de Pierre Schaeffer (1948) con su *música concreta*, más las investigaciones de Herbert Eimert y Werner Meyer-Eppeler en el primer laboratorio de *Música electrónica* de Radio Colonia (1951)³², y los trabajos con sonidos de percusión realizados por Otto Luening y Vladimir Ussachevsky en la Universidad de Columbia (1955), surgió en la Argentina, en 1958, el primer laboratorio creado por el Mtro. Francisco Kröpfl, que recibió el nombre de *Estudio de Fonología Musical*³³.

Con posterioridad, en 1964, se crea el laboratorio del *Instituto Di Tella* lugar en el que se destaca la figura de Fernando von Reichenbach, quien fue creador de nuevos

instrumentos electrónicos³⁵. Este especialista inventó el *Convertidor gráfico* analógico, también conocido como *Catalina*, sistema que permitía que los compositores dibujaran sus partituras en un rollo de papel, cuyos gráficos eran capturados por una cámara, que los convertía en señales que permitían controlar instrumental electrónico analógico³⁶. En la imagen puede apreciarse la superficie donde trabaja el compositor, dibujando las líneas que luego de leídas por

una cámara de TV serían convertidas a voltajes y generarían los sonidos deseados. Reichenbach desarrolló también un filtro polifónico por octavas y tercio de octavas, controlado desde un teclado y un novedoso sistema de interconexiones para el equipamiento del laboratorio, que facilitaba las tareas de realización.

Ocho años más tarde, este laboratorio fue transferido al *Centro de Investigación en*



Fernando von Reichenbach, trabajando en el convertidor gráfico-analógico Catalina³⁴

32 Donde Karlheinz Stockhausen compuso el Estudio II, en 1953.

33 El laboratorio estaba ubicado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

34 Imagen facilitada por la viuda de Fernando von Reichenbach, Mary Mac Donagh de von Reichenbach.

35 El *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)* del *Instituto Torcuato Di Tella* fue un punto de encuentro entre compositores y estudiantes de Latinoamérica. Fue fundado por el compositor argentino Alberto Ginastera, en 1962. Los compositores becados que participaban de sus actividades recibieron clases y conferencias magistrales de maestros latinoamericanos y de destacados compositores de Europa y Estados Unidos entre lo que se destacaron: Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Aaron Copland, Oliver Messiaen, Vladimír Ussachevsky y Luigi Dallapiccola. Entre los becarios latinoamericanos de este centro podemos nombrar a Alberto Atehortúa y Jaqueline Nova (Colombia), Rafael Aponte Ledee (Puerto Rico), Florencio Pozadas (Bolivia), José Ramón Maranzano, Eduardo Kusnir y Pedro Caryevski (Argentina), Ariel Martínez, Coriún Aharonian y Antonio Mastrogiorganni (Uruguay), Alejandro Núñez Allauca (Perú) y Gabriel Brncic (Chile). El compositor peruano César Bolaños fue responsable del laboratorio de música electrónica desde su creación en 1964.

36 Por ejemplo un oscilador.

Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires (CICMAT³⁸), del cual el *Laboratorio de Investigación y Producción Musical* (LIPM³⁹) del Centro Cultural Recoleta es su continuador histórico.

Con el surgimiento de la música electroacústica, las especulaciones creativas de los compositores se centraban en la fantasía de un cambio radical: el compositor apropiándose del proceso no sólo *poético* sino también del rol que históricamente le había



Fernando von Reichenbach trabajando en los gráficos del convertidor gráfico-analógico³⁷

correspondido al intérprete⁴⁰. Estas primeras vivencias podrían haber dado la razón a las profecías de Shelley, en cuanto a la intrusión de los procesos –en ese entonces analógicos– en la tradicional elasticidad creativa de toda producción, en la que compositor e intérprete jugaban un rol decisivo antes de la recepción del público⁴¹.

No obstante, los compositores que integraron la generación de la segunda mitad del siglo XX mostraron una marcada preferencia por las obras concebidas para medios mixtos, en detrimento de aquellas estrictamente electroacústicas: fruto, quizás, de un intento por vigorizar los vínculos existentes entre compositor, intérprete y público a través del ámbito del concierto.

La música escénica mostró una clara tendencia en la búsqueda de una renovación profunda del género, en especial en lo referente a la incorporación de recursos técnico-compositivos de avanzada. Oscar Edelstein (1953), compositor muy relacionado con la utilización de los avances tecnológicos, especialmente los referidos al campo de la computación, generó partituras como *El tiempo-La condena* (1999), *Muñecas ciegas* (2002, obra que incorporaba

producciones de voces y conversaciones), y *Tridentes*, pieza que el creador denominaba de ‘teatro acústico’, inaugurando así una nueva derivación del género dramático que surgió como respuesta a las características de sus personales necesidades expresivas. Gabriel Valverde (1957) escribió *Reverberancias* (1987) –música electroacústica para ballet– y Claudio Alsuyet (1957) hizo lo propio con el ballet electroacústico *Máquina de estampillas* (1990) y su ópera *En la isla* (2002; sobre textos de Santiago Pintabona). Claudio Lluán (1957) compuso (junto a Eduardo Piantino y Stella Perales) *Sísifo. Monodrama para barítono, flauta, clarinete, violoncello, grupo de teatro-danza y sonidos electrónicos* (1994-1997) –pieza estrenada en Rosario durante 1998–, y Marcelo Ajubita (1958) creó *Idiot Performance* para mezzosoprano, saxofón tenor, guitarra eléctrica, piano preparado y cuerdas.



Trabajo en el convertidor analógico⁴²

37 Imagen facilitada por la viuda de Fernando von Reichenbach, Mary Mac Donagh de von Reichenbach.

38 Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires.

39 Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta.

40 Cfr. Eckel, Gerhard y Andreas Dorschel. *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, editado por Deniz Peters, 2012; *The Interpretation of Music – Philosophical Essays*, editado por Michael Krausz, Clarendon Press Oxford, 1993

41 “Göran Hermerén afirma que la interpretación es una acción que se realiza sobre un objeto y por ello resulta abierta e indeterminada; por lo que se puede decir que, si el objeto no ofrece apertura e indeterminación, no permite una instancia de interpretación. En casos musicales aislados, como la partitura de *Estudio II* de K. Stockhausen, no hay indeterminación alguna, el grado de precisión es superlativo por lo que carece de posibilidades de interpretación, convirtiéndose en una partitura de recreación, o construcción, más vinculada a la fabricación serial que a la producción artística”. En: Anache, Damián. “El rol del intérprete en la música electrónica: estado de la cuestión”. *Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance*, X, 4-6 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires.

42 Imagen facilitada por la viuda de Fernando von Reichenbach, Mary Mac Donagh de von Reichenbach.

Los años siguientes demostraron con claridad que los procesos electroacústicos habían contribuido al conocimiento de la naturaleza del sonido, a ampliar el campo perceptivo y a abrir nuevas perspectivas en el acto *poético*. Los compositores argentinos de las dos últimas décadas del siglo XX utilizaron medios electroacústicos, sonidos generados electrónicamente unidos a los tomados por micrófono⁴³; también usaron el Synclavier II⁴⁴ y experimentaron con formas cerradas y libres⁴⁵.

Dentro de este contexto se instaló con fuerza la utilización de los “medios mixtos”⁴⁶. Algunas obras de este tipo cayeron también bajo el rótulo de presentaciones multimediales, las cuales podían verse, en vivo o grabadas, en un escenario o bien proyectarse, transmitirse o reproducirse por medio de un reproductor multimedia.

Los compositores argentinos también utilizaron este tipo de tecnología durante el período al que aquí nos referimos para

desarrollar su actividad creativa. Es el caso de Edgardo Hugo Martínez (1958), autor de *Sistemas* (1999)⁴⁷, a la que más tarde se sumarían *Estructuras* (2000)⁴⁸ y *Puntuales* (2010), en la que combinaba imágenes con música electroacústica. Gabriel Valverde, por su parte, se acercó a este género merced a composiciones como *Tres piezas* (1982)⁴⁹, *Overstrung* (1985)⁵⁰ y *Ek-Stasis* (1986), para piano y sonidos electrónicos. La labor de Claudio Alsuyet se integró a este tipo de creaciones dando como frutos *Solo guitarra* (2008)⁵¹, *Cellci* (1993)⁵² y *Solo Saxo Barítono*, en la que los sonidos producidos mediante dicho instrumento eran procesados en tiempo real. A su vez, Carmelo Saitta⁵³ contribuyó a la producción de obras para medios mixtos con *U mare, strombilocchio e'chidda luna* (1994), para tres percussionistas y cinta magnetofónica, y *D'après pliegues* (2002), para piano y sonidos electrónicos.

Jorge Rapp escribió *Break up* (1992) y José Luis Campana concibió *Imago* (1985) para 16 voces solistas y cinta magnetofónica y

Dholak (1988) para clarinete, trompa, violín, violoncello, percusión y sintetizador o piano, mientras que Oscar Pablo Di Liscia creó *Tiempos magnéticos*, para flauta, piano y sonidos generados por computadora, obra que fuera comisionada por la *Fundación de Música y Tecnología* y estrenada en 1996. A las composiciones anteriormente mencionadas se añadieron *La vuelta hacia arriba del aire de la mañana* (2004) perteneciente a Jorge Sad (1959) para flauta, cinta magnetofónica y procesamiento en tiempo real optativo, *Antiguas preguntas* (1991) de Claudio Lluán, para voz femenina, ocho grupos instrumentales y sonidos electrónicos. También, *666* (1992), para cuarteto de guitarras eléctricas y sonidos concretos, y *Alerta Rojo* (1994), para guitarras eléctricas y cinta magnetofónica, ambas de Marcelo Ajubita.

Dentro de este contexto, Mario Davidovsky compuso *Synchronisms N° 5* (1962)⁵⁴, *Synchronisms N° 7* (1969), para orquesta y cinta magnetofónica, y *Synchronisms N° 10* (1992), para guitarra y sonidos electrónicos. Por su parte, Horacio Vaggione (1943)

43 Legado de la “música concreta” iniciada por Pierre Schaeffer.

44 Una computadora que permitía generar sonidos electrónicos, escribirlos a través del programa “Script levelone” LIPM, que contaba con una interface de teclado y que permitía grabar y realizar la superposición de hasta 16 voces de diferentes timbres y permitía grabar las obras en diskette lo cual garantizaba su disponibilidad inmediata en la sesión siguiente.

45 “[En] *Kaviersstück XI* [Stockhausen]. La *Forma* de la obra debe ser definida por el intérprete, mostrando un claro ejemplo de creación *abierta e indeterminada*. A partir de estos dos casos extremos, se puede evidenciar, que según una composición dada, el intérprete puede tener diferentes *grados de incidencia* sobre el resultado musical final según el ámbito de acción que la composición ofrezca”. En: Anache, Damián. “El rol del intérprete en la música electrónica: estado de la cuestión”. *Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance*, X, 4-6 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires.

46 La expresión *medios mixtos* suele utilizarse en dos sentidos: o bien se refiere a la mezcla de materiales o técnicas compositivas, o a la reunión de varias disciplinas para la realización de una obra (por ejemplo, danza, cine, música, teatro, combinados con las artes plásticas dentro de una acción artística interdisciplinaria).

47 Una obra para flauta y soporte digital.

48 Para piano amplificado y soporte digital.

49 Para cinta magnetofónica y cuerdas.

50 Para flauta, violín, violoncello, trombón, percusión y sintetizador.

51 Para guitarra y cinta magnetofónica.

52 Para violoncello y cinta magnetofónica.

53 Compositor oriundo de Sicilia, Italia y radicado en la Argentina.

54 Para percusión y cinta magnetofónica.

escribió *Thema* (1985), para saxofón y cinta magnetofónica generada por computadora, *Untitled* (1987), para cuatro grupos instrumentales, procesamientos acústicos en vivo, movimientos y luces; Jorge Rotter concibió *Solo* (1967), para violín y cinta magnetofónica, y Enrique Belloc aportó una importante lista de obras entre las que se cuenta *Construcciones sonoras en tiempo real* (1989-90), para sintetizador, violoncello y medios digitales.

La profusa producción de Matalon también alcanza aquí su expresión en creaciones que se mueven en dos direcciones:

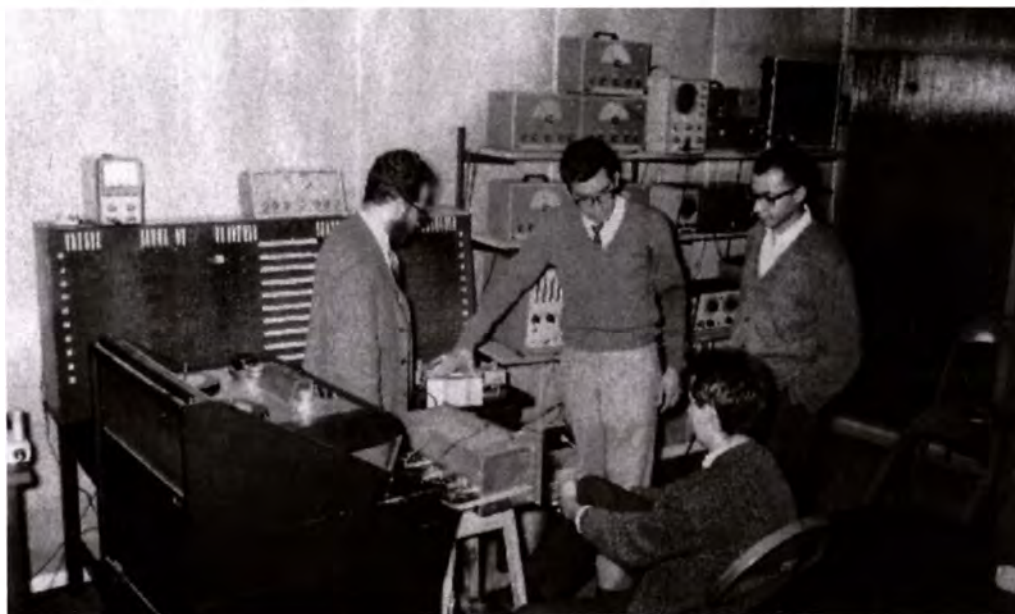
grupos instrumentales y electrónica: *Monedas de hierro* (1993)⁵⁵, *Rugged lines memos* (1999)⁵⁶, *La Makina* (2007)⁵⁷, *Tunneling* (2009)⁵⁸ y aquellas composiciones para un instrumento solo y electrónica, entre las que se cuenta la serie titulada *Traces*⁵⁹.

Música concreta, electrónica y electroacústica

La música argentina ha seguido el desarrollo de las nuevas tecnologías que se han incorporado paulatinamente hasta formar parte del material habitual de trabajo de nuestros compositores. En muchos casos,

las fronteras entre la música concreta, tal como fuera concebida en sus orígenes por Pierre Schaeffer o Edgar Varèse⁶⁰, y aquella generada por sonidos electrónicos⁶¹ no resultaron tan claras como se pensó en el nacimiento de cada una de ellas sino que fueron tomadas, muchas veces, como elementos compositivos complementarios dentro de la elaboración de una misma obra. Entre 1950 y 1953, Mauricio Kagel compuso ocho estudios electroacústicos y, entre 1953 y 1954, *Música para la torre* ensayo de música concreta⁶². Kagel no fue el único compositor interesado en esta línea durante esos años. En 1959, Hilda Dianda compuso *Dos estudios en oposición*, para cinta en el *Studio di Fonologia Musicale* de la RAI de Milán.

En la imagen se muestra la primitiva disposición del Laboratorio del Di Tella antes de la intervención del ingeniero Fernando von Reichenbach. El Director Técnico era en ese momento el Ingeniero Horacio Bozzarello, y César Bolaños (de pie, en el centro) el coordinador técnico-musical. Lo acompañan en la foto tres músicos, becarios en aquel momento (Aponte, Brncic y Aterhortúa)⁶³. Las composiciones concretas, electrónicas o electroacústicas de este período de la música académica argentina se encuentran representadas por obras como las de



Aponte, Bolaños, Brncic, Aterhortúa (1965)⁶³

55 Para diez músicos y electrónica.

56 Para nueve instrumentos y electrónica.

57 Para dos pianos, dos percusionistas y electrónica.

58 Para flauta, clarinete, trompa, trompeta, percusión, violoncello, contrabajo y dispositivo electrónico.

59 Del I al VII, obras compuestas en cada caso para diferentes solistas entre 2004 y 2008.

60 Es decir, grabación, mezcla y reproducción de sonidos, su manipulación y distorsión.

61 Como la que imaginara inicialmente Karlheinz Stockhausen.

62 Para una sonorización de una exposición en Mendoza.

63 Imagen facilitada por la viuda de Fernando von Reichenbach, Mary Mac Donagh de von Reichenbach.

64 Se agradece la reconstrucción de la fotografía a Mary Mac Donagh de von Reichenbach.

Augusto Rattenbach: *Pulsaciones* (1974), *Passacaglia* (1975), *Selva 1* (1976) e *Impulsos* (1977); Rolando Mañanes, quien contribuyó a dicho género con piezas electroacústicas como *A propósito de Hamlet* (1986), *Un día después* (1997) y el ballet *Viento Prenatal* (1999), y Alcides Lanza, con *Exercise I* (1965), para sonidos electrónicos, *Penetrations III* (1970), obra electrónica, o *Acúfenos II* (1971), también electrónica. Al mismo tiempo, Edgardo Hugo Martínez (1958) concibió las obras electroacústicas *Vino nuevo en odres viejos* (1993) y *...desde el desierto* (2002), y Gabriel Valverde hizo lo propio con tres composiciones del mismo orgánico *Allycs o Un cuento lejano* (1983), *Cúmulos* (1990) y *Dos estudios preliminares* (1991).

A Carmelo Saitta le debemos *La maga o el ángel de la noche* (1989); a Jorge Rapp *Cotidiana* (1978) y a Ricardo Dal Farra *Estudio sobre fragmentación del material* (1982)⁶⁵, *Acusmático* (1986)⁶⁶, *Breve vida* (1995), para cinta magnetofónica, y *Tierra y sol* (1996), también para cinta magnetofónica. Dentro de este contexto se hallan, asimismo, *El otro espejo* (1994) y *Voces del recuerdo* (1996) de Raúl Fabián Minsburg, y *Música concreta* (1992) de Marcelo Ajubita y las siguientes piezas de Claudio Lluán: *Fragmento Urbano*

(1982)⁶⁷, *Ejercicio III-b* (1983)⁶⁸, *Estudio Cinético I* (1987)⁶⁹, y *Vestigios* (1991)⁷⁰.

Paralelamente, Luis Arias concibió *Gradientes II* (1968)⁷¹ y *Canon III* (1965), para conjunto instrumental, percusión y cinta magnetofónica; Dante Grela compuso *Ejercicio I* (1968) y *Glaciación* (1979) y Luis María Serra escribió *Visiones* (1976), *Canto de las creaturas* (1983), *Melólogo I* (1987) y *A.M.A. DEUX* (1991). A dichos creadores se sumarían Mario Davidovsky con sus *Electronic Study N° 1* (1961), *Electronic Study N° 2* (1962) y *Electronic Study N° 3* (1965), y Horacio Vaggione, autor de *Inauguración de la conexión* (1968), para electrónica en vivo, *Triage* (1974-80), para 20 cintas magnetofónicas y electrónica en vivo, y *La máquina de Cantar* (1971-72), para computadora.

Cambio y pervivencia

El cambio tecnológico descrito y su influencia en nuevas exploraciones del objeto sonoro, implicó sin duda el surgimiento de una nueva práctica musical.

Este hito estético posee la misma resonancia que han tenido otras revoluciones que surgieron como causa de los cambios

profundos en la historia de la música. En la música occidental es conocido el quiebre que se registró en el siglo XVII a través de la controversia entre la *prima pratica* y la *seconda pratica*⁷².

Recordemos que a lo largo del siglo XVI, la escritura polifónica renacentista alcanzó su máxima perfección y, buscando nuevos caminos, este estilo se disgregó y la masa coral se fraccionó en bicoralidad y en policoralidad, permitiendo efectos de eco u oposiciones entre los diferentes coros. La transformación del lenguaje polifónico al cobrar una estructura homófona indicó la aparición del *stile nuovo* y del *stile concitato*. En esta *seconda pratica*, la voz superior conquistó su independencia destacándose del coro, siguiendo la encarnación ideal del hombre convertido en el centro del universo por la estética del período. El bajo continuo —que comenzó como una técnica aislada que permitía indicar la armonía implícita en dos voces externas— se convirtió inmediatamente en un dispositivo constructivo, en un medio para lograr la continuidad, dejando a la voz superior o las otras voces libres para expresar un texto o para disparar las fantasías instrumentales. El período comprendido entre el fin del siglo XVI y el inicio del XVII fue un

65 Para sonidos concretos procesados por computadora en tiempo real.

66 Para sintetizador.

67 Música concreta.

68 Para sonidos electrónicos.

69 Música electroacústica.

70 Música electroacústica.

71 Para grupo instrumental con transformación electrónica en vivo.

72 Los términos *prima pratica* y *seconda pratica* surgieron durante la polémica entre Claudio Monteverdi y Artusi en los primeros años del siglo XVII sobre el nuevo estilo de composición y, en particular, su tratamiento de la disonancia. La expresión *seconda pratica* apareció por primera vez en la impresión de una carta —que debe haber sido escrita en 1601— reproducida por Artusi, en *Seconda Parte dell'Artusi* (1603). Artusi criticó las licencias melódicas propuestas, así como la libre introducción de disonancias en *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della musica moderna* (1600). Sólo en 1605 Monteverdi respondió a este ataque público en una carta introductoria a su quinto libro de madrigales y se comprometió a defender a sus nuevas prácticas por consideraciones basadas en la razón y en los sentidos, en un ensayo que daría derecho a la *Seconda Pratica, overo Perfettione della Musica Moderna*.

tiempo de exploración de nuevos recursos, como el cromatismo, la disonancia, la tonalidad, la monodia, el recitativo, y las nuevas combinaciones instrumentales y vocales⁷³. El nuevo enfoque compositivo surgió alrededor de 1640, momento en el cual los nuevos recursos fueron incorporados, y un estilo bastante homogéneo nació en Italia y se propagó por Europa durante la siguiente generación.

Podemos comparar este conocido impacto experimental acaecido en el Barroco con el que estamos describiendo como acto *poiético* de los siglos XX y XXI.

La originalidad de esta *nueva práctica* sostenida en tecnologías de manipulación del sonido residió en una profundización de la materia musical que ha permitido alcanzar el advenimiento de un *nuevo sonido* para la música. Brncic nos habla del surgimiento de una *Camerata en forma de red*⁷⁴ debido a los medios de comunicación establecidos durante el siglo XX. Una *Camerata* propia del período de la globalización, una comunidad de intereses en diversas localizaciones, con posibilidades de intercambio, crítica y desconstrucción teórica del legado sonoro al mundo anterior.

Podemos entonces hablar de una *tercera práctica musical* para definir esta nueva esté-

tica compositiva sostenida por nuevas tecnologías.

“Los compositores que “experimentan” en el mundo electrónico, descubren que existen otras infinitas posibilidades de relación sonora más allá del intervalo o el orden escalístico. Para esto, fue necesario –como ya se ha señalado– que la eclosión de la tecnología electrónica y los consiguientes avances de la física, las matemáticas y la acústica aplicadas a este nuevo mundo informático-analógico-digital, situación que ha hecho posible el surgimiento de tendencias estéticas contemporáneas vinculadas con este nuevo concepto sonoro”.

Los cambios producidos por la *música concreta* y la *música electrónica* diseñaron una nueva práctica *poiética* que fue el nacimiento del *Sound Art* o *Arte Sonoro* ligado a los nuevos medios tecnológicos. Para establecer una continuidad natural para con la música del pasado y sus manifestaciones más modernas, fue resumida con el nombre aglutinante de *música electroacústica*.

La música sigue siendo lo que el hombre siempre depositó en ella: texto, melodía, ritmos, pulsaciones, sintaxis, polifonía, timbres. No obstante, es tan profunda la inserción en la sociedad actual de la *tercera práctica musical*, que ella incide fuertemente

en la democratización de los medios musicales, manifestándose dentro de la globalización, ya que forma parte de las redes de comunicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta Gómez, L. A.: *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.

Aharonian, Coriún. “La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos”. En: *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, N° 3, 52-61, Argentina, 1992.

Anache, Damián. “El rol del intérprete en la música electrónica: estado de la cuestión”. Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance, Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires, septiembre 2013.

Arizaga, R. *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Boulez, Pierre. Textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez. Barcelona: Gedisa, 1984.

Bozal, V. (ed): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.

Brncic, Gabriel. *Destierro y cielo*, notas para fonograma. Barcelona, Edición Hemisferio, 1981.

Brncic, Gabriel. “Música y nuevos medios elec-

⁷³ Un punto de inflexión en el pensamiento del círculo de estudiosos que se reunían en la *Camerata Fiorentina* estuvo marcado por las cartas a Galilei y Bardi de Girolamo Mei, quien había estudiado todas las fuentes conocidas de la música griega y se había acercado a Galilei, en 1572, en busca de ayuda en la solución de numerosos problemas en la teoría griega. Las cartas, además de informar acerca de la música griega, planteaban preguntas acerca de la eficacia de la música polifónica moderna y su influencia cambió radicalmente la filosofía estética del grupo de Bardi. Galilei dedicó su *Diálogo della musica antica et della moderna* (Firencia, 1581) a Giovanni Bardi, y le otorgaron el papel de preceptor en las conversaciones que se desarrollaban en la *Camerata* entre él y Piero Strozzi. Estas conversaciones imaginarias eran un vehículo, como explicaba más adelante Galilei, para instruir a los miembros del círculo de Bardi en la teoría de la música, especialmente en relación con los sistemas de afinación y el *tonoi* griego, que había sido mal entendido por Gaffurius y Glarean. El *Diálogo* fue más allá de los puntos de vista de Bardi en su condena de la polifonía y en la defensa de la monodia en el modelo de los griegos.

⁷⁴ Utilizando la comparación con la *Camerata Fiorentina*. En 1573, los nobles y los músicos se reunían en la casa del Conde de Vernio, Giovanni Bardi, para hacer música y para discutir principios estéticos. A estas reuniones concurrían los hombres más célebres de Firencia, y la juventud de la ciudad se reunía allí para ser instruidos en la poesía, la música, la astrología y otras ciencias. Caccini, más tarde, se refirió a este grupo como la *Camerata Bardi* y también fue llamada *Camerata Fiorentina*.

troacústicos", *Boletín Informativo 201* (junio-julio). Madrid: Fundación Juan March, 1990, pp. 3-18.

Cage, John. (1999). *Escritos al Oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos TECNIC. ISBN 9788489882102

Cámara, Juan Carlos 2001. *Notación gráfica en la música electrónica y en la música por ordenador*. Universitat Pompeu Fabra.

Dal Farra, Ricardo. *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*. Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología, 2004.

De La Vega, A. "En torno a la música electrónica". En: *Revista Musical Chilena*, N° 94, octubre-diciembre, 29-42, Chile, 1965.

Eco, U. *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

Eckel, Gerhard y Andreas Dorschel. *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, editado por Deniz Peters, 2012.

Eckel, Gerhard y Andreas Dorschel. *The Interpretation of Music – Philosophical Essays*, editado por Michael Krausz, Clarendon Press Oxford, 1993.

Espinosa, Silvia. *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por los argentinos*. Ricordi Americana, Argentina, 1983.

Feldman, Morton. *Essays*. Germany: Beginner Press, Kerpen, 1985.

Fernández Calvo, Diana. *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. EDUCA. Publicación internacional N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA con la Editorial de la Universidad Peruana de Arte Orval, Lima, Perú. EDUCA-ORVAL, 2011.

Fernández Calvo, Diana y Suárez Urtubey, Pola. "La creación musical de 1965 hasta el fin de siglo". En: *Historia General del Arte en la Argentina* Tomo XI, Academia Nacional de Bellas Artes, 2013.

Gumbrecht, H. U. (ed.). *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971.

Herrera, Silvia. "Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio". En: *Revista Musical Chilena*, Vol. 59, N° 204, diciembre 2005, Santiago de Chile.

Jauss, H. R.: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986. *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.

Jiménez, J. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1992.

Kurtz, Michael. *Stockhausen: A Biography*. London: Faber and Faber, 1992.

Mayoral, J. A. (ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco-libros, 1987.

Paraskevaidis, Graciela. "Tramos". En: *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, N° 3, 47-52, Argentina, 1992.

Pierce, John. *Traveling-Wave Tubes*. New York: van Nostrand Co., 1950.

Platón. *El Banquete*. Alianza Editorial, España, 2004.

Shelley, Percy B. "Defensa de la poesía", en *Ensayos escogidos*. Barcelona, DVD Ediciones, 2001.

Roldan, Waldemar Axel. *Diccionario de Música y Músicos*. El Ateneo, Argentina, 1996.

Schmidt, S. J. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.

Steenhuisen, Paul. "Interview with Christian Wolff". En *Sonic Mosaics: Conversations with Composers*. Edmonton: University of Alberta Press. ISBN 978-0-88864-474-9, 2009.

Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la Música*. Editorial Claridad, Argentina, 2003.

Suárez Urtubey, Pola. *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación Exégesis*. Vol. 1, Serie Tesis Doctorales del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, EDUCA, Argentina, 2009.

Warning, R. (ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

Diana Fernández Calvo. Es musicóloga, compositora e historiadora de la música. Es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA y Doctora en Historia por la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UCA. Se ha especializado en el estudio de los procesos compositivos y de notación musical desde el período colonial latinoamericano hasta la música contemporánea y es autora de libros y artículos sobre la especialidad a nivel nacional e internacional. Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA ha recibido –entre otros premios– el Premio Konex 2009 en Musicología y el Premio de la Tribuna de Música Argentina en 2003. Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia es también Miembro Correspondiente de la Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro.

De la modernidad social a la posmodernidad cultural

Escisiones de la arquitectura y el diseño entre lo mercantil y el arte político

ROBERTO FERNÁNDEZ

Resumen

La era de la globalidad presencia una redefinición del arte moderno —que a pesar de su componente vanguardista, siguió siendo un arte de museo— hacia una mayor potencia política visible en su capacidad de efectuar observaciones críticas y en su pasaje a intervenciones urbanas. También puede señalarse la transición desde una modernidad social vinculada al proyecto iluminista compartido por las democracias sociales occidentales y el socialismo, a una posmodernidad cultural o simbólica, en que todo se disuelve en comunicación, apariencia y arribo a una exasperación del consumo. Si la modernidad atendía a la necesidad social, la posmodernidad se dirige a ocuparse del deseo cultural.

La arquitectura y el diseño de la profesión exitosa potencian el tipo de trabajo basado en la satisfacción de deseos y pulsiones de consumo y se manifiesta mediante un interés superlativo en las retóricas estéticas.

La arquitectura y el diseño posmoderno ligado a la cultura crítica despliegan relaciones con el arte conceptual reciente y su perspectiva analítica de la hipertrofia del consumo, la devastación del mundo natural y el colapso del espacio público.

Sería posible definir una *declinación* de la arquitectura y diseño modernos (en aquello ulterior a ella que se nombra de varias maneras, por ejemplo *arquitectura-diseño posmodernos*, tan necesaria como casuística a la hora de encontrar ejemplos de posmodernidad cultural por ejemplo en Lyotard o, sobre todo, en Jameson quien le encuentra un sesgo hasta perverso¹, como si la arquitectura *signée postmodern* haya hecho enormes esfuerzos de inmoralidad para situarse en el centro de esa cultura *light*

y con tal frivolidad asumida, haya podido revertir las correspondencias estructuralistas entre forma y contenido, entre significativo y significado al servicio anti-ideológico de la *autonomía del significante* en la gran novedad deconstructivista de Derrida) por su retiro de actuación en el seno del mundo de lo social y de sus políticas.

Una *declinación* empero, que debe adjetivarse como de repliegue político si comparamos la arquitectura moderna más o menos comprometida con la socialdemocracia, con la arquitectura posmoderna tan articulada, como observa críticamente Jameson, con características tardocapitalistas como el apogeo de lo mediático, la autonomía de la imagen y la alienación del consumo, eso que transformó al decir de García Canclini, a los habitantes urbanos de *ciudadanos* a *consumidores*.

En efecto si bien este fenómeno podría articularse con dos realidades genéricas de la región latinoamericana, cuales serían el relativo desmantelamiento del Estado (al menos en lo referente a una demanda de servicios de diseño suministrados mediante procedimientos democráticos) y atado a ello, la *declinación* de la clase media como sector social fuertemente articulado a un modelo de *estado de bienestar*, algunos resultados emergentes son aquellos de la pérdida de la potencia social de la arquitectura y el diseño, en un sentido, entendido como el campo que se hace cargo por así decirlo, de un *derecho a la ciudad y al hábitat*.

En todo caso estas últimas cuestiones pasarán a ser manejadas por actores y grupos relevantes pero que ya no pertenecen al campo

¹ Jameson, F., *Las semillas del tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2000, en especial el tercer capítulo, dedicado a la arquitectura posmoderna de fines de siglo, *Las restricciones del posmodernismo*. En este libro, que reelabora el sempiterno tema jamesiano del deseo utópico, se señala que en la actualidad se considera más viable la destrucción total de la naturaleza (siempre que sea espectacular) que el derrumbe del capitalismo, preferencia del imaginario social del capitalismo avanzado que el diseño aborda con entusiasmo.

de las vanguardias o al estamento más calificado de la institución arquitectónica según la valoración de sus regímenes de calidad otorgados por escuelas, revistas, exposiciones, etc.

Declinada así tal potencia social tan sustancial en la modernidad (donde hasta puede hablarse de una articulación entre *estética racionalista* y *ética socialista*) la relación nueva de la arquitectura con la sociedad histórica es del orden de lo cultural, esfera superestructural predominantemente simbólica y política (dicho con Gramsci) y por lo tanto es que cabe preguntarnos sobre nuevas relaciones entre cultura y proyecto, no tanto porque tales relaciones carezcan de espesor histórico sino porque quizá en esta época, es la *única* relación existente, tanto desde una perspectiva empírica o positiva de inserción de la arquitectura y el diseño en los regímenes de generación de los *ways of life* del omniconsumo global, cuanto desde una perspectiva crítica o negativa de cuestionamiento de tal imperativo de la globalización

a la búsqueda de fisuras en que emerjan potencialidades de identidad local.

Un complemento de esta declinación de significación social es la decadencia del modelo de un diseño universal o integral como proponía la Bauhaus en tanto diseño de todas las escalas de la habitabilidad, desde lo urbano al mundo de las cosas y los mensajes, todo ello susceptible de una producción emergente de actuaciones proyectuales.

Por cierto esta constatación se estaría dando tanto en las escenas que alcanzaron un estado de bienestar (el mundo eurocéntrico) como en aquellas que nunca llegaron a consumir características básicas de la modernización –ese *nunca fuimos modernos* de Latour²– como el despliegue de formas complejas de producción industrial o de modelos consistentes de democracia política (mas allá de lo formal), es decir entre otras y con su especificidad, la escena latinoamericana.

Una y otra escenas, con historias diversas, advienen a un estatus posmoderno en que la arquitectura se articula más con lo *cultural-simbólico* que con lo *social*, si se quiere, más con la dimensión de consumación del *deseo* que con la dimensión de satisfacción de la *necesidad*.

Ello habida cuenta del ocaso de esa peculiar condición histórica de máximo acercamiento a una encarnación del progreso iluminista que podría haberse manifestado en precisos momentos del siglo XX, por ejemplo en torno de la socialdemocracia weimariana pero que terminaron siendo un efímero espejismo.

Empero hay que hacerse cargo de este peculiar viraje (*cultural turn*) con toda la potencia crítica y política de lo cultural en tanto fenómenos recientes –y por tal proximidad, fenómenos trasmodernos (si es que *lo moderno acaba con la utopía incumplida del estado de bienestar colectivo* preconizado por el ideario iluminista)– que transitan en una revisión de la simbólica del mundo social en torno de los comportamientos políticos multitudinarios (Negri, Virno), de la proliferación crítica de *antimedia* (Brea, Calabrese), de la revalidación cultural de las subalternidades etnoclasistas de viejos y nuevos proletarios tanto como de antiguos y recientes migrantes marginalizados y vestigios periféricos de sociedades dismanteladas por influjos destructivos de la globalización capitalista (Jacobs, Babha, Davis, Wacquant).



1. C. Nieuwenhuys: *New Babylon*

² Véase el texto de Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2007 en que desmiente el supuesto evolucionismo modernidad-posmodernidad y describe unas condiciones mestizas en tal supuesto desarrollo incluyendo el análisis de la situación según la cual carece de sentido aludir a esferas autónomas de naturaleza y cultura siendo que la condición propia de una modernidad larga nos las presentan de manera entrelazada y carente de especificidad.

Lo que vendría a resustancializar el devenir cultural en que la arquitectura aparece situada, que entonces podría caracterizarse más como analítico-crítico que como frívolo o meramente instalado en la iconografía del consumo de clase alta, una de cuyas aristas recientes es por cierto, el *minimal style*.

Un giro cultural más de tipo crítico puede acoplarse en lo políticamente correcto de la época y si la arquitectura y el diseño de esta clase o sesgo, deja de ser socialmente proactiva emergería sin embargo como la avanzada crítico-política de una reinstalación en *lo social del futuro*.

Que es aquella tarea que tuvo el arte de las vanguardias en tanto anticipación o proposición de una suerte de utopía, quizá no tan vinculada a una modelística concretamente social pero sí al descubrimiento y potenciación de una subjetividad cuya generalización anticiparía la posibilidad de nuevas características de vida social, coincidiendo con críticos o utopistas de nueva sociedad que como Félix Guattari³ creían en los '90, que ningún cambio social evolutivo podría prescindir de una *revolución de las subjetividades*.

Por tanto, tal vez no sea la escena actual de la arquitectura y el diseño solamente la expresión de una in-moralidad (respecto de

la ética moderna) basada en el enaltecimiento superficial o hiper-visual del estatus mercantil de nuestra vida relacional o en la promoción de nuevos paraísos aristocráticos segregados de las miserias metropolitanas, sino que algunas experiencias, marginales respecto de la centralidad de las simbólicas del terciario avanzado, intentan reubicar lo proyectual en las lógicas del proceso contemporáneo de producción de arte, asumiendo que el arte contemporáneo se *desestetiza* y deviene propulsor de discursos críticos de la sociedad actual.

Una relación arte-diseño encarnada en la mirada crítico-política de la vida urbana de los 60 floreció en el movimiento de la *International Situacioniste* e incluso en los previos trabajos del grupo Cobra, fenómenos en los cuales emergió el trabajo del holandés Constant Nieuwenhuys⁴, en sus largas analíticas exploraciones alrededor del proyecto de una ciudad ideal, *New Babylon* (Ilustración 1) de inicios de aquella década, más bien un modelo de instrucciones de uso para la fruición psicogeográfica de ciudad.

Una arquitectura-diseño como arte en la condición contemporánea obliga por un lado, a rastrear la arqueología política del *arte moderno inorgánico*, mediante lo que podría ser la necesaria relectura de la *Teoría*

Estética adorniana, escritos póstumos bastante rabiosos pero certeros al situar el arte en la problemática y quizá imposible tarea de *fugar del mundo de las mercancías*.

Tarea harto más necesaria en esta era de hipertrofia de las relaciones sociales en intercambios materiales y simbólicos del orden del capitalismo avanzado y que replantea el dilema del diseño de cara a su estatuto de utilidad o funcionalidad y por tanto a una tal vez inevitable adquisición de valor de cambio: o sea, que en el diseño y la arquitectura se redobla aquella dificultad o imposibilidad adorniana de fugar de las mercancías salvo que se acuerde la posibilidad de la inutilidad, a veces involucrada en la carga de nueva sobreestetización de las cosas útiles.

Un emblema de esta *sobreestetización de lo útil* es el célebre exprimidor de cítricos que Philipe Starck diseñó para la empresa italiana Alessi bajo el nombre *Juicy Salif* (Ilustración 2) en 1989, y que no es más que una versión del popular exprimidor de contraforma en que medio cítrico simplemente se presiona y cayendo el jugo de manera gravitatoria a lo largo de las estrías. Lo que hace Starck es sobreestetizar la versión banal, dándole forma de araña a lo Burgueois en un clásico episodio frívolo de conversión del útil en pequeña alusión a

3 Guattari desarrolla esa temática de la subjetividad como única vía para construir una mejor sociedad (socialista) en casi todas sus obras, por ejemplo en el ensayo *Liminar* de su libro *Cartografías Esquizoanalíticas*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2000 donde se lee lo siguiente: *Mi deseo es que todos los que siguen apegados a la idea de progreso social... se consagren seriamente a las cuestiones de producción de subjetividad... La subjetividad sigue estando hoy masivamente controlada por dispositivos de poder y saber que ponen las innovaciones técnicas, científicas y artísticas al servicio de las figuras más retrógradas de la socialidad. Y sin embargo otras modalidades de producción subjetiva – procesuales y singularizantes esta vez – pueden concebirse. Estas formas alternativas de reapropiación existencial y de autovalorización pueden convertirse mañana en la razón de vida de las colectividades humanas y de los individuos que rehúsan abandonarse a la entropía mortífera característica del periodo que atravesamos.* (P.29).

En este mismo libro de Guattari figura el único texto de este destinado específicamente a la arquitectura: *La enunciación arquitectónica*, en donde se describen 8 modos de enunciación (geopolítica, económica, funcional, técnica, signifiante, de territorialización existencial y escritural, p.263).

4 Véase la entrada *Constant*, en el sitio *Articiviche.blogspot.com*, en la que, su responsable, Franceso Careri agrupa varios estudios de este artista-urbanista y algunos de sus escritos y proyectos.

discurso artistizante. El diseño no innova en el valor de uso, simplemente reestetiza un útil convencional aumentando discursivamente su valor de cambio.

Pero el arte de hoy ha contrapuesto aquel destino de mercantilización a una endógena transformación que lo instala en una crisis de la idea de *obra* (de arte), quizá definible como el pasaje de la obra (como tarea y resultado de objetivación) al proceso de producción-consumo de la obra y por tanto a la mutación de aquella *obra-objeto* (situación que todavía incluye a buena parte de la producción de la modernidad abstracta) a un estatus de *obra-proceso*, de

obra cuya objetividad se disuelve en las fluyentes instancias de su concepción y su recepción incluso perdiendo su entidad de obra única o aurática e ingresando en temáticas de la serialidad y el archivo⁵ como en los trabajos analíticos y acumulativos de Gerhard Richter o de Sophie Calle.

Un momento archivístico si se quiere, de la transición de obra-objeto a obra-proceso es el trabajo de varias décadas que el artista neoyorquino Joseph Cornell⁶ hizo con una larga serie de *boxes*, cajas narrativas que instauraban historias entre otras, las de su propio coleccionamiento que como ciruja o ropavejero del mundo de la objetualidad banal desarrollaba el propio Cornell en sus casi diarias excursiones a las tiendas de objetos usados de la calle 14: cada caja en sí es un objeto (aunque algo esquivo a la hora de las subastas o de su disposición museográfica) pero también, un proceso narrativo-alegorizante y a la vez forma parte del largo proceso de la vida del autor en sus diversas

boxes-series. Por ejemplo en los '40 y '50 desarrolló sus series de cajas sobre aviarios —como la caja *Untitled (Cookatoo with watch faces)*, 1949 (Ilustración 3)— y también frecuentó otras formas de reprocesar o ensamblar fragmentos como en el caso del film *Rose Hobart*, hecho en 1936 con el remontaje de un film de clase B, experimento que fue incluso avistado por Dalí en su paso por Nueva York así como también parece ser que Duchamp le pidió ayuda como *box-expert*, para el diseño y confección de sus *valises*.

El impacto de Beuys en el despliegue de *acciones de arte* o manifestaciones de *arte como proceso*, en general instalaciones efímeras que manipulan detritus o materiales marginales como tubos de neón, alcanza en el desaparecido Jason Rhoades una especie de clímax tanto en la exasperación de lo orgánico —como expresión de aquello que crece y se multiplica de manera formalmente incontrolable (por ejemplo, algunos materiales se pudren)— como en el evento o disposición, el *acting* de choque autor-



2 P. Starck: Exprimidor Juicy Salif Alessi



3 J. Cornell: *Untitled*



4 J. Rhoades: *Instalación en Venecia*

⁵ Anna María Guasch describe estos aspectos de desarrollo y alcance de un arte dominado por cuestiones más bien analíticas en su libro *Arte & Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Editorial Akal, Madrid, 2011.

⁶ Véase el reciente y poético testimonio de la excéntrica obra de JC en el librito de María Negroni, *Elegía Joseph Cornell*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013 y el estudio más enjundioso y completo de obra y vida que le dedicó Deborah Solomon, *Utopía Parkway. The life and work of Joseph Cornell*, Farrar-Strauss&Giroux, Nueva York, 1997. A la sazón, *Utopía* era la calle donde residió toda su vida en Queens.

espectador que funge como metáfora de interpretación del mundo, su descontrol estético o recaída en el *kitsch* y su desinversión del acople entre significantes y significado, como se ejemplifica en la *Instalación en Venecia* realizada en 2007 (Ilustración 4).

El arte procesual del cubano Félix González Torres alcanza el carácter de obra efímera en tanto su condición de obra consumible por los espectadores, como sus conocidas disposiciones de caramelos que aquellos pueden consumir degradando progresivamente la obra y haciéndola desaparecer, metáfora del consumo salvaje que se advierte en sus pilas esquineras, planos horizontales o paredes colgadas –como *Untitled (Placebo – Landscape – for Roni)* 1993 (Ilustración 5)– de golosinas envueltas en papel dorado al alcance de los que recorren esta nueva flexión museística de obras inconsistentes.

La obra del japonés On Kawara –como la serie de arte postal de archivo, una de cuyas piezas es *Got Up*, 1977 (Ilustración 6)– ejemplifica este mecanismo de práctica



5 F. Gonzalez Torres: *Untitled*

disolución de la producción artística en la registración documental o archivística de lecturas o referencias del mundo real ahora reensamblado en testimonios sistematizados y seriales, como en este caso, una colección cosmopolita planificada de tarjetas postales emitidas por el artista. En esos mismos '70 el platense Edgardo Vigo quizá se anticipaba con su arte-correo, en esta analítica sistematización documental.

Algunos trabajos del belga-mexicano Francis Alys indagan en una clase de obra-proceso que en extremo, invalida la obra, ya que no hay resultado evidente o constancia perdurable de una acción o actuación (museificable o pasible de intercambio mercantil) sino nada más que la historia documentada de la acción como la vuelta al mundo emprendida para conectar las vecinas Tijuana y San Diego simplemente andando en el otro sentido o la acción llamada *When Faith Moves Mountain*, 2002 (Ilustración 7), en



6 O. Kawara: *Got Up*

que unos 500 trabajadores peruanos desmontaron a pala un pequeño cerro cercano a Lima y lo volvieron a armar a unos metros de distancia.

El tipo de arte registral o documental ciertamente se vincula con las caligrafías grafitas (dignificadas o hasta elitizadas por el enigmático Bansky, uno de sus grandes cultores, que ahora resultó abducido por mercado&museo, via Christie y Shotebys) puede encontrar diversas expresiones desde la acción del artista urbano Axel Void –como en el caso de sus enormes figuras adosadas a muros en Berlín o en la Universidad de Artes de Málaga hacia 2008, enorme pieza de 23 por 12 (Ilustración 8).

Esa deriva del arte a funciones ligadas con el archivo y la memoria así como a la manipulación y retransmisión de información alcanza a travestir acciones aparentemente convencionales de diseño como las diversas series de sofisticadas poltronas que los *irmãos* Fernando y Umberto Campana desarrollan reciclando residuos de carpin-



7 F. Alys: *When Faith Moves Mountain*

tería, tapicería o de viejos juguetes, como en el caso de la *Cadeira Banquete*, 2012 (Ilustración 9). Aunque los fundamentos supuestamente conceptuales de los Campana –su reflexión sobre lo popular y lo ecológico o su alusión al objeto artesanal hecho de a uno– oculta desde luego su voluntad de participar en el gran juego coleccionístico del *interior design de luxe*.

Incluso en temas que ya parecían cerrados, como la modernidad de Le Corbusier, nuevas investigaciones como la de Beatriz Colominas⁷ destacan el interés de LC en la colección y el museo, en la clasificación de la producción cultural y de productos industriales de uso cotidiano y en la proposición de funciones museográficas (como el *Museo de Crecimiento Ilimitado* o el *Mundaneum*) en que el propósito es ofrecer una versión desjerarquizada de la producción del

mundo o en la vocación corbusierana de acumular y estudiar la objetología de la vida cotidiana –desde bidets a aviones, valijas y ficheros de oficina a casas prefabricadas, desde turbinas hasta ventiladores centrífugos– y su presentación publicitaria (LC era el encargado de conseguir la publicidad que financiaba la revista *L'Esprit Nouveau*): es decir una agenda que reinserta el supuesto énfasis de LC en la pura producción de proyectos vanguardistas en una dimensión poética, investigativa y experimental mucho más diversificada que lo conecta con aspectos y protagonistas centrales de las vanguardias estéticas de su tiempo como Picabia o Duchamp: en este caso Colominas compara la *Boîte en valise* (las 20 cajas firmadas que reproducían a escala las obras principales de Duchamp) con la *Oeuvre Complete* que LC empieza a editar en Zurich en 1930 o con la propia Fundación LC, virtualmente una colección de fenómenos del siglo XX tamizados por la voracidad cultural enciclopédica de su referente.

El *Mundaneum* corbusierano –un edificio para albergar la totalidad heterogénea del saber según el célebre bibliotecólogo belga Paul Otlet, su cliente– se replica en múltiples casos como en el proyecto del aficionado ítalo-norteamericano Marino Ardití que en los '50 realizó un modelo de un *Palazzo Enciclopédico* (Ilustración 10) recientemente rehecho para presidir la edición 55 de la Bienal de Venecia de 2013 en que se multiplicaron expresiones de arte documental o de archivo, intentos de aprehender la complejidad de los recuerdos como el montaje de la checa Eva Kotatkova –*Asylum* (Ilustración 11)– armado con vestigios materiales de orfanatos de Praga.

Es decir, obra como acción o procedimiento en lugar de *obra en sí*, incluso yendo



8 A. Void: Intervención en Málaga



9 I. Campana: *Cadeira Banquete*



10 M. Ardití: *Palazzo Enciclopédico 55BV*

⁷ Colominas, B., *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Editorial Akal, Madrid, 2006. El ensayo que estudia el rol de LC en relación al arte de vanguardias es el 2, *Le Corbusier y Duchamp: el inseguro estatus del objeto*, página 35. Incidentalmente en ese texto Colominas alude a que el *corpus* de LC como objeto referencial de la modernidad son alrededor de 50 obras-de-arquitectura y 50 libros y que esos libros están repletos de interpretaciones y planteos concurrentes al debate instalador del nuevo arte conceptual. Si bien LC fracasó como artista plástico purista (lo que quería hacer ya lo habían hecho personajes como Delaunay) él completaba su vida-obra con otras tantas 50 obras-de-arte.

más allá de la condición de la abstracción moderna que fijaba como valor preponderante de fruición de la obra no al entendimiento de su (perdida) mimesis sino a la comprensión de su proceso conceptual y técnico de realización pero que todavía no renunciaba a la cualidad cósmica de su condición de objeto-obra de arte. En definitiva Kandinsky o Klee seguían haciendo *cuadros* que entre otras cosas, no quisieron o no pudieron vulnerar el estatus de apoderamiento y disfrute situado en el orden de la *colección* y el *museo*.

En todo caso el arte más contemporáneo –por ejemplo el de Beuys, Vostell, Kounellis o Kiefer– pone en crisis también la noción de *colección* (museo) de obras de arte al establecer como variantes de obra a procesos de observación, análisis y registro, trabajos

multiactorales o de reescrituras y traducciones y citas, acumulaciones de referencias o alusiones, ensamblados y procesados diversos de materiales dados a la manera de actividades de *sampleo* como en la música compuesta de fragmentos ajenos, arte enunciado o descubierto respecto de *alteridades* propias de un *arte social*, profundización y desarrollo del enfoque benjaminiano de la acumulación de rasgos o de los criterios duchampianos de sorpresa y extrañamiento, todo lo cual requiere inventar otra instancia de apoderamiento-disfrute⁸ que ya no será aquella del tándem colección-museo sino un campo más complejo que incluye una diversa sponsorización del tiempo del artista en producción y del tiempo del consumidor (en todo caso, nunca eterno y más bien circunstancial) de la neoobra en la eventualidad de su exposición o en la instauración de nuevas

escenas de presentación de las acciones artísticas como el caso de *Documenta Kassel* o directamente el no-espacio propio del espacio urbano o territorial (en Christo, Oldenburg, Burri o DeMaria).

Vollhaltung –Reproches– fue la muestra montada por Anselm Kiefer en el berlinés Hamburger Museum en 1997 (Ilustración 12) conjuntando su neoexpresionismo pictórico con los sombríos referentes cabalísticos y apocalípticos sobre la historia y el destino y dicha voluntad discursiva se basó en obtener un registro paroxístico de diversos fragmentos de mármol, ese material aparentemente ligado a la eternidad de la obra clásica pero también a las huellas de las ruinas de culturas destruidas y cementerios abandonados.

Joseph Beuys también repitió hasta el hartazgo el motivo de su coqueteo con la muerte cuando su avión de combate cayó en taigas heladas y fue salvado envuelto en paños de fieltro teñidos de sangre pues se



11 E. Kotatkova: *Asylum 55BV*

⁸ Estos temas se desarrollan en las varias obras de Nicolas Bourriaud, tales como *Estética Relacional* –que se dedica a lo que llama en general *arte social*– (2008), *Radicante* –dedicado a investigar la *altermodernidad* o relectura de lo moderno desde la presentidad (2009) y *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* –en que indaga sobre las perspectivas de un *arte de ensamblado*, como lo hacen los DJ o *samplers* con la música– (2004) todas editadas por A. Hidalgo en Buenos Aires y también en su *Formas de Vida. El arte moderno y su invención de sí*, Editorial Cendeac, Murcia, 2009, en el que realiza cierta historización del devenir artístico moderno alrededor de lo que llama *modernidad olvidada* de los artistas que se oponen a la división del trabajo (Baudelaire, Dada, Fluxus, Debord, etc.).



12 A. Kiefer: *Vollhaltung*

usaban para portear la caza recién cobrada y el fieltro, las travesías y los restos de animales silvestres rondó permanente su obra enigmática basada en los fragmentos de su propia memoria. Arte analítico y de archivo también evocador de cultivos originarios cuya potencia a la vez permitía entenderlos como esas referencias etnográficas pero también como materiales vivos y productores de energía como se advierte en el arte experimental de Victor Grippo o en las cajas repletas de plantas de los fitotrones de 1972 (Ilustración 13), de Luis Bénédict, otro investigador poético del arte territorial pampeano.

Tal manipulación de material natural ilustra la voluntad multipropósito de la idea de *atlas* en Richter, que retoma la vieja noción de sistematización historicista de patrones expresivos en la *mnemosyne* warburgiana y



13 L. Bénédict: *Fitotrófon*

que impregna el trabajo de muchos conceptualistas del *land-art*, desde los geógrafas Long y Smithson hasta los trabajos de Nils Udo, como *Souche de pin le matin*, de los años '80, intervención botánica y registro consecuente (Ilustración 14). Y esta tentativa de manipular lo dado para encontrar racionalidades naturales en que deducir suelo y espacio atraviesa la inutilidad conceptualista del *land-art* para caracterizar la obra tecno-paisajística del arquitecto experimental francés François Roche por ejemplo en su investigación proyectual *Green Gorgon* para un posible Museo en Lausanne, de 2005 (Ilustración 15).

Consumado el pasaje de la obra de arte a la obra-proceso y despojada su materialidad durable que admite su apoderamiento y su museificación adviene otra economía que aquella tradicional y así en la mayoría de los recientes experimentos hay soporte de financiamiento de las acciones artísticas pero deja de haber un investimento notorio de la obra —ahora evento o acción— en mercancía, en el sentido de un valor de cambio permanente más allá de la circunstancia económica de la *performance* en sí.



14 N. Udo: *Souche de pin le matin*

Cambia entonces la economía de la obra y se problematiza o diversifica la inserción de esta nueva clase de obras-proceso u obras-acción en el campo de la economía convencional del arte. Probablemente este proceso que se advierte en los cambios del arte contemporáneo debamos ser capaces de entenderlo al nivel de transformaciones de la idea misma de *proyecto*.

Lo cual además otorga un peso sustancial al *performer* o productor-montajista-*regisseur* del evento, al rol del curador-instalador-selector-editor (que asume un trabajo semejante al de *intérprete* respecto del autor, digamos la relación Brook-Beckett o Gould-Bach) de la muestra o episodio en que se sustancia transitoriamente el momento aurático de la obra-acción y al registro, crónica o transmisión de lo ocurrido, que ya deshecho, invade un espacio mediático de valoración y recuerdo y en el mejor de los casos, un impacto en la sensibilidad, el gusto o la nueva potencia filosófica y política emergente del nuevo arte.



15 F. Roche: *Museo de Lausanne*

El arte contemporáneo plantea entonces, desde sus diversas formaciones de vanguardia, dos operaciones: la primera, diría todavía inherente al orden del significado, es la suspensión o crisis de la *imitación* que incluye la destrucción del contenido, alusión o referencia; la segunda, que acabamos de presentar en los párrafos precedentes, es la final desobjetivación de la obra y la simultánea cancelación de los dispositivos de la colección y el museo.

La crisis de la imitación y la desaparición de la voluntad representativa instauran, no solo obviamente la anulación del objeto externo que la obra representa sino, dentro de las categorías de la abstracción o desreferencialidad, la necesidad de recursos propios de una neoretórica y una sobreretórica y en ellas, la emergencia de nuevas categorías de significación: si desaparece la referencia a la cual la obra alude, esta debe resolver en sí un efecto retórico o discursivo, una enunciación, que es lo único que le queda, sustraídos los efectos miméticos.

Por ejemplo, cuando Mondrian abandona la etapa figurativa o representativa, sus trabajos se basan únicamente en categorías discursivas: enunciaciones respecto del ritmo y la composición, de las relaciones entre la composición y el borde, del manejo de relaciones de disonancia o complementación de colores primarios, etc., lo que acompaña por otra parte, el progresivo desreferenciamiento enunciativo o explicativo de los títulos o nombres

de las obras que pasan de *Gray tree* (1912) a *Composition III* (1917).

Las últimas cinco décadas presentan casi sucesivamente, estas dos operaciones de desemboque en el arte conceptual contemporáneo, primero, el desarrollo de la cancelación o supresión de los procedimientos miméticos; segundo, la voluntad de descosificar la obra y revertirla en acción.

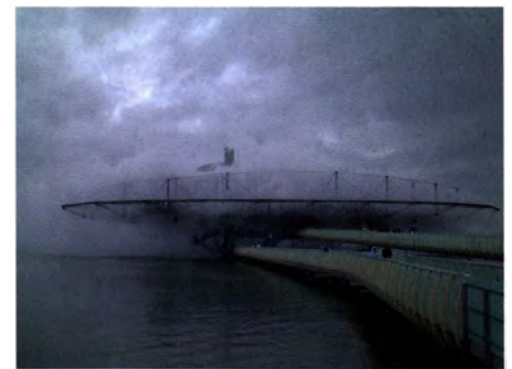
Estas dos fases o etapas, dentro de un históricamente sistemático efecto de anticipación del arte sobre la arquitectura y extensivamente, el diseño, engendran dos momentos de impacto relativo del despliegue de aquel sobre esta (desmantelada su positividad moderna socialmente proactiva y decantada una primera posmodernidad desaforadamente frívola, *kitsch* e historicista), la primera más del orden de los encuadres esteticistas, basada en *manieras de gusto* (por ejemplo, la influencia esteticista minimalista de Donald Judd en arquitecturas y diseños justamente *minimal*, por ejemplo los de Fretton, Ando, Pawson, Chipperfield, Souto de Moura, Van Duysen, etc.),



16 T. Ando: *Teatrino Palazzo Grassi*

la segunda aún en proceso de desenvolvimiento, más del orden diagramático de arquitecturas trasfuncionalistas y caracterizadas por la desmaterialidad, los eventos transitorios y las *performances* situacionistas (por ejemplo en propuestas de Koolhaas, Sejima, Van Berkel o Tschumi, en montajes de Diller&Scofidio, Eisenman, Prix, Soriano, FOA, PLOT, NO-MAD o Lynn).

La obra del arquitecto japonés y adherente zen-sukiya Tadao Ando funde la tradición del *minimal* con el *satori* ideogramatizado de aquel pensamiento-religión y trasfunde lo arquitectónico en una experiencia mística y abstracta casi como habitar la plegadura de un *origami*, como en su *Teatrino* del veneciano *Palazzo Grassi*, de 2012 (Ilustración 16). Y en cambio el grupo americano Diller&Scofidio consigue extraer del ideal minimalista de tender a una neutralización del material, las ideas para un espacio efímero en la *Blur Swiss*, 2002, sitio de peregrinaje expositivo montado en Yverdon en base a un no-material básico como humo y niebla (Ilustración 17).



17 Diller&Scofidio: *Blur Swiss*

Sin embargo y fuera del impacto esteticista del primer vanguardismo abstracto pero aún cosificado (por ejemplo, las fotografías y pinturas urbanas de Ruscha –en este caso, transfigurativas– o los objetos definidos por su manufactura, en el caso de Twombly, Wols o Rotkho) son atributos del segundo vanguardismo actuacionista, tales como la centralidad del *acting* y la acción-situación-disposición-instalación –claves de por ejemplo, Matta-Clark, Rhoades o Merz– los que estarían estableciendo nuevas relaciones de cara a unas arquitecturas o diseños precisamente de mayor pretensión de impacto o relevancia cultural desde luego en terrenos críticos e inútiles antes que en formas convencionales de proyecto.

Empero estos circuitos de relación arte-diseño, dentro de un posible reingreso a una instancia de significación cultural de la arquitectura y el diseño después de su fase de modernidad social tienen que

inscribirse en otros procesos histórico-culturales del arte contemporáneo como su situación de *descentración* en relación a la estabilidad del gusto y de la virtual suspensión de las axiologías y los consecuentes problemas para otorgar valor a la obra (cosa o acción) de arte que desemboca nuevamente en la dialéctica entre belleza y verdad o más todavía, en la casi desaparición de esas categorías en la fundamentación de la acción artística.

Desaparición también notoria en las producciones del diseño reciente, por ejemplo el diseño de objetos cuasi artísticos o el diseño de comunicación *mass-mediático*.

Por otra parte y en complementariedad a esa desfocalización de las categorías estéticas kantianas de belleza-verdad devienen efectos derivados de la *pérdida del centro* (usando la premonitoria imagen del libro de Hans Sedlmayr, editado en 1948, que en su caso remite a una profunda nostalgia cuasi

religiosa por la pérdida de lo sagrado en la cotidianeidad moderna, en sintonía con el derechista discurso heideggeriano) en una suerte de multiculturalidad que puede entenderse como globalización tácticamente descentrada o mejor, multicentralizada de cuyas diversas y variables focalizaciones se tejen diferentes redes y enjambres con sus derivas, flujos y circuitos.

Pero no puede dejar de advertirse un proceso de reubicación del arte en el centro de la cultura y a la vez, una reubicación de la cultura como cosmovisión política, con lo que volvería a instalarse, desde los procesamiento estéticos (como había ocurrido en el futurismo o el constructivismo en Europa o con el expresionismo abstracto en USA), los discursos de las éticas-ideologías que estarían en el seno por una parte, de cierta recuperación de la noción de verdad y por otra, de la afirmación de una autonomía (relativa) del arte respecto del mundo de la mercancía.

Roberto Fernández. Es Doctor Arquitecto, Catedrático de las Universidades de Buenos Aires y Mar del Plata y Académico Delegado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España y de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Persistencia y cambio en la arquitectura simbólica.

Los pabellones argentinos en las exposiciones 1915-1940

RAMÓN GUTIÉRREZ. CONICET- CEDODAL

Las Ferias Mundiales son cápsulas del tiempo; cada una de ellas contiene un corte transversal de la cultura mundial en un momento particular del tiempo. Mirando atrás las Ferias pasadas es un viaje a través de la historia. Cada una es un recuerdo de dónde estuvimos y cada una nos revela como nuestro mundo continúa evolucionando
(Marc H. Miller. Nueva York. 1939)

1. Los pabellones de los países como expresión simbólica

Las Exposiciones universales se gestan en el siglo XIX en un contexto de afirmación de la revolución industrial y tecnológica que, a partir de la primera en Londres (1851), mostraban la ilusión del progreso indefinido. Casi desde el inicio los pabellones, que eran contenedores de aquello que desearían mostrar, se convirtieron en el centro de la competencia y el exhibicionismo, debido a que eran capaces de admitir dialécticamente tanto las innovaciones tecnológicas como afianzar las manifestaciones culturales de opciones tradicionales e historicistas.

Expresaban por lo dicho tiempos de cambio y persistencia, donde su carácter predominante de arquitectura efímera otorgaba a los diseñadores una libertad propositiva singular. Pero, al mismo tiempo, su desarrollo en épocas de un cierto romanticismo favoreció las miradas localistas y regionales, impulsó los *revival* e inclusive, como pasó en la Exposición de París de 1867, se insinuaba que los pabellones debían comunicar la pertenencia nacional de cada país¹.

Unido esto al carácter universal y al fomento del turismo, la exposición era una suerte de embrión de un “Museo mundial” que alentaba la posibilidad de auscultar el reflejo de otras culturas,

sociedades y economías. Los países tendieron entonces a enfatizar aquellos rasgos que los identificaban y creaban una imagen adecuada de sus potencialidades, muchos de ellos regresando a fuentes historicistas, y otros impulsaban su inserción en las vanguardias que sus propios países no conocían efectivamente. Esto sucederá con muchos pabellones latinoamericanos realizados por arquitectos europeos que nunca habían estado en ellos y que por ende optaban por representar obras de su tiempo aunque inexistentes en el espacio concreto del país o países que representaban.

Esto es interesante pues, a pesar del carácter efímero de la mayoría de estas obras, algunas de ellas tuvieron impactos muy importantes, sobre todo en el siglo XX, para la construcción de la ciudad y también ejercieron la fuerza de un imaginario formal y tecnológico prestigiado para las transformaciones de la arquitectura. Al inicio del siglo las arquitecturas desplegadas fueron variadas pero respondieron predominantemente a la idea de la “modernidad” expresada por el antiacademicismo en boga. Las libertades formales que se plantean los movimientos del “art nouveau” francés y belga, la “Secession” vienesa, el “Liberty” o el “Floreale” italianos, el “Jugendstil” alemán y el “Modernisme” catalán se manifestarán transgresora y lúdicamente. Esto era tolerado en el ambiente festivo de las Exposiciones, un ámbito que se pensaba inocuo a los efectos urbanos y edilicios por su carácter efímero y pasatista.

Podemos por lo tanto aceptar que el perfil de las Exposiciones internacionales del siglo XIX centradas en la expansión industrial y técnica, basada en las innovaciones y adelantos científicos mostrados enciclopédicamente habría de ir cambiando, obviamente sin

desaparecer². A partir de la Exposición de París de 1900 la construcción de pabellones como verdaderos “palacios” subrayan el apogeo de la arquitectura frente a las máquinas y el instrumental que exhibían. Esto llevaría inclusive a nuevas motivaciones como las que explícitamente se manifiestan en Exposiciones como las de San Diego (USA) en 1915 o en el propio “Pueblo español” de la exposición de Barcelona de 1929.

En otros casos como en Sevilla 1929 se apuntaba temáticamente a reafirmar la solidez de los lazos iberoamericanos y ello condicionaba a los propios pabellones. Las exposiciones de París de 1937 (“Artes y Técnicas en la vida moderna”) y la de

Nueva York de 1939 (“El mundo del mañana”) en pleno conflicto mundial mostraban la competencia de los totalitarismos o aspiraban con “Futurama” a reflejar la esperanza de un humanismo superador de las dramáticas circunstancias bélicas y de las crisis económicas.

Otro elemento de interés es que los Pabellones constituían, o pretendían hacerlo, “la imagen” del país o de la institución que los erigía. Los pabellones manifestaban en el imaginario público la ostentación de la “riqueza”, del “progreso”, de la “modernidad” más allá de los valores de una arquitectura que expresaba “belleza”, “solidez” y “funcionalidad” como valores inherentes a su propia concepción. Lo esencial, sin embargo, no era

entonces la unidad sino la disonancia, la singularidad, el muestrario de materiales y formas diversas, en fin todo aquello que llamara la atención en el sublime espacio de la competencia.

Este contraste entre continente y contenido era otro de los efectos previsibles de aquella “competitividad” que presidía las relaciones de contigüidad entre los expositores, donde solía perderse de vista la exigencia de la “imagen” que el continente volcaba hacia el exterior. Así, la vinculación entre la imagen que el país pretende exhibir y la propuesta formal de los Pabellones es uno de los elementos de mayor interés para analizar ya que explicita no solamente el contexto de la exposición sino el mensaje que el país quiere dar de sí mismo. Permanencia y cambio van por lo tanto adaptándose a las transformaciones de nuestros propios imaginarios.

2. La Argentina en San Francisco en 1915

La Exposición de San Francisco en 1915 tenía como finalidad celebrar la reconstrucción de la ciudad luego del terremoto de 1906 y festejar la apertura del Canal de Panamá³. Aunque la presencia de los países sudamericanos no era relevante y por ende no figuraban en las consideraciones de los analistas que se centraban en los pabellones realizados por los propios organizadores de la muestra y los presentados por los países europeos, nuestro país asumió una acción grandilocuente⁴. Argentina se sentía en una



Tarjeta Postal del Pabellón Argentino. Colección CEDODAL. Arqs. Sauze y Huguier

2 Jatahy Pesavento, Sandra. *Exposições universais. Espetáculos da modernidade do século XIX*. Hucitec. Sao Paulo. 1997.

3 Bou, Enric. "Exposiciones universales: Descubrimientos, Utopías y Marcas". En *Lars* N° 14. Valencia. 2009.

4 Perry, Stella G.S. *The Sculpture and mural decorations of the Exposition. A pictorial survey of the Art of the Panama-Pacific International Exposition*. San Francisco. Paul Elder and Company Publishers. 1915.

circunstancia de inserción y respeto en el escenario mundial pues su capital era “una gran ciudad de Europa” como había manifestado Clemenceau. En realidad la opción academicista implicaba tanto una manera de testimoniar la propia línea dominante en la arquitectura oficial y de los sectores de altos ingresos cuanto satisfacer los códigos valorados en el país anfitrión, Estados Unidos, donde los diseños de la Ecole des Beaux Arts campeaban con indudable prestigio⁵. Un lustro más tarde Jacques Greber publicaría en 1920 sus dos tomos sobre la arquitectura en los Estados Unidos probando la expansión del genio de la arquitectura francesa a escala universal⁶.

Es interesante constatar que la opción Argentina contrastaba con el espíritu renovador que se imponía en Estados Unidos en otros ámbitos. La búsqueda de identidad de las regiones que otrora habían pertenecido a México como California, Texas, Arizona y Nueva México e inclusive Florida recalaban en esos mismos años en la búsqueda raigal de la arquitectura clásico-renacentista española importando fragmentos arquitectónicos del siglo de oro español (The cloisters, la Hispanic Society, las importaciones de Hearst, los textos de Stapley and Byne, etc.)⁷ y las vetas de la arquitectura mediterránea que escribiría en 1928 Rexford Newcomb inspirador del

“mission style” que luego entre nosotros se identificaría con lo “californiano”⁸.

El artífice de estas obras fue Bertram Grosvenor Goodhue quien ya en 1901 había acompañado como dibujante a Sylvester Baxter y al fotógrafo Henry Greenwood Peabody que editaría los rarísimos 10 tomos de fotografías de arquitectura mexicana⁹. Goodhue fue el inspirador del neomexicano en la exposición de San Diego en 1915, donde se demolió un antiguo edificio municipal para hacer el nuevo en estilo neocolonial. Estas dos vías de expresión arquitectónica estaban tan presentes que cuando se realiza la primera sucursal del Banco de Boston en el exterior, justamente en Buenos Aires se encarga a arquitectos norteamericanos e ingleses el proyecto y estos proponen desde Argentina un edificio francés y desde Boston les indican que es un error que el edificio para compatibilizarse con los clientes debe tener una fisonomía hispana y desde USA envían el proyecto que, empezado en 1919, termina en 1925 en esa línea¹⁰.

Recientemente la Biblioteca Nacional hizo una Exposición organizada por Abel Alexander sobre el Pabellón Argentino mostrando las fotografías que se hicieron en su época¹¹. Más allá de los rasgos academicistas de la arquitectura predominante

cabe señalar algunos aspectos curiosos de este Pabellón. En primer lugar que se trata de una obra que tiene poco de efímera, es decir constituye una inversión económica costosa a fondo perdido seguramente pensando en recuperar la inversión a través de un marketing exitoso. Los instrumentos para ello son variados. Por una parte tenemos la Biblioteca con el vitral de Fader y por otra el Teatro con los murales de Villa y Prades, Dulen, Coppani, Carnacini, Fader, Ripamonti y Bermúdez que tienden a mostrar una situación cultural consolidada. Ello se refuerza con la exhibición de la Sección de Bellas Artes.

Las otras secciones marcan la línea de exhibición del potencial moderno y productivo del país. La vinculada a los temas de Educación, que incluye módulos de Sociedad y Economía integra también un panorama urbano con una gran cantidad de fotografías de la arquitectura académica y ecléctica, lo que se reitera en las amplias secciones destinadas a las Artes Liberales. Notoria importancia adquieren las Secciones de Agricultura en sus diversas facetas –incluyendo la forestal– las de las industrias alimenticias y las variadas opciones industriales anexas. Peculiar énfasis se marca en los aspectos de la minería donde se incorpora hasta un diorama con una mina de explotación de Wolframio¹².

5 Barry, John. *The city of domes a walk with an Architect about the courts and Palace of the Panama-Pacific International Exposition with a discussion of its architecture, its sculpture, its mural decorations, its coloring and its lighting, preceded by a history of its growth*. San Francisco, John J. Newbegin. 1915.

6 Greber, Jacques. *L'Architecture aux États-Unis. Preuve de la force d'expansion du génie français*. Paris, Payot et Cie., 1920. Greber sería en 1937 el Comisario de la Exposición Internacional de París.

7 Byne, Arthur / Stapley, Mildred. *Spanish Architecture of the Sixteenth Century. General View of the Plateresque and Herrera Styles*. New York G.P. Putnam's Sons 1917.

8 Newcomb, Rexford. *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*. New York, The Architectural Book Pub. Co. 1916.

9 Baxter, Sylvester. *Spanish colonial architecture in Mexico*. Boston, J. Millet. 1901. Véase también Wyllie, Romy. *Bertram Goodhue. His life and residential architecture*. Norton Company. New York. 2007.

10 Gutiérrez, Ramón - Tartarini, Jorge. *El Banco de Boston. La casa Central en la República Argentina. 1917-1997*. Ed. Fundación Banco de Boston. Buenos Aires. 1996

11 El CEDODAL posee un Álbum similar con las fotografías de Brelausky tomadas previamente a la inauguración. Está destinado a Emiliano H. Aguirre que era uno de los artífices de la Sección de Bellas Artes del pabellón. Los epígrafes de las 49 fotografías están realizados por un calígrafo y dedicados a Horacio Anasagasti Comisario General del Pabellón.

12 Argentine National Commission. *The Argentine Republic: Panama-Pacific Exposition*, San Francisco. 1915.

La arquitectura externa del mismo si bien mantiene las características predominantes del academicismo francés de la Ecole des Beaux Arts de París, en lo que hace a la simetría, la organización en torno a ejes, la composición de elementos y la jerarquización de las partes, muestra también las licencias que desde fines del siglo XIX marcaban la apertura desde lo clásico a lenguajes menos ortodoxos. El Pabellón intentaba mostrar los rasgos explícitos del país y ratificaba la solidez de los compromisos con la cultura europea que era la misma que, a su manera, exhibía el país anfitrión.

Una variable más a considerar era el carácter efímero y lúdico que tenían los

pabellones de una Exposición y ello permitía licencias que se apartaban de aquellas ortodoxias canónicas de lo clásico, aunque sin abandonar los lineamientos troncales de una presencia explícita del academicismo. Así la fachada se abre con un enorme vitral con el escudo argentino realizado por Atilio Terragni. Las fotografías nocturnas con la transparencia de la luz tras el vitral daban realce externo al Pabellón. Más abajo el cóndor de alas desplegadas introduce una licencia simbólica adicional, pero las cariátides que soportan los dinteles de la puerta de acceso al pabellón, colocadas con una ostensible libertad de movimientos, nos hablan de una composición escultórica más cercana al *art nouveau*, que

al rigor clasicista. Otros rasgos *art nouveau* podemos encontrar en algunos de los muralistas como Rossi.

En esta delicada apuesta los arquitectos Huguier y Sauze no desmienten sus convicciones arquitectónicas academicistas pero apelan a las libertades que el tema lúdico de un pabellón de exposiciones les permite. Persistencia dominante y el asomar del cambio son pues los signos de ese tiempo. Sin embargo, en la Exposición donde predominaba aquel contexto clásico



Vista de conjunto del Pabellón. Album fotográfico. 1915. Colección CEDODAL



Exposición de San Diego (USA). Presencia del neomexicano. Postal Colección CEDODAL

con algunas licencias historicistas góticas y platerescas, no mereció el pabellón argentino una valoración especial. Antes podemos encontrar críticas como por ejemplo aquella que veía en el Pabellón de Bolivia una representación típica de Sudamérica y señalaba que *“eso era evidente pues no era un edificio costoso, pero con una digna fachada hispánica y el patio interior era mucho más agradable que el pretencioso Palacio erigido por la República Argentina”*¹³.

3. Argentina en Río de Janeiro. 1922

La exposición de Río de Janeiro estaba motivada por el centenario de la independencia del país y se inauguraría el 7 de septiembre de 1922 junto a la bahía de Guanabara. Bajo un diseño general de los arquitectos Arquímedes Memoria y Gastao Bahiana la exposición tuvo un despliegue de afirmación nacionalista predominando los pabellones que rescataban las raíces portuguesas de la cultura a la vez que reafirmaban los valores intrínsecos de la independencia¹⁴.

Aunque la participación internacional fue modesta, ya que participaron solamente 14 países, algunos de los pabellones fueron realizados con la voluntad de permanecer: Francia se manifestó a través de una réplica del Petit Trianon que fue destinado a la Academia Brasileira de Letras, el Palacio de la Grandes Industrias quedó destinado a Museo Histórico y el Pabellón del Distrito

Federal habría de contener el Museo de la Imagen y el Sonido¹⁵.

El *Livro de Ouro*, publicado para la Exposición de 1922 es un ejemplo del inventario realizado para la exposición y también una autoimagen materialista con más de 600 páginas que trazan un recorrido pormenorizado por la cultura, la historia, la geografía, la economía y la sociedad brasileñas¹⁶.

El diseño del Pabellón Argentino fue encomendado al arquitecto Alejandro Christophersen que expresaba la línea

subsistente del academicismo clasicista, aunque no trepidaba en incursionar en variantes eclécticas¹⁷. De esta manera nuestro país ratificaba la línea troncal de la Ecole des Beaux Arts de París como fuente de la arquitectura, en el vano intento de incluirse entre las naciones europeas. El Pabellón integraría las tradicionales muestras de agricultura, ganadería, minería, a la vez que ponderaría aspectos culturales y educativos del país.

La obra fue comenzada solemnemente el 19 de junio de 1922, con la presencia del



Pabellón Argentino en Río de Janeiro. Arq. Alejandro Christophersen. 1922

13 Neuhaus, Eugen. *The art of the exposition. Personal impressions of the architecture, sculpture, mural decorations, color scheme & other aesthetic aspects of the Panamá-Pacific International Exposition*. San Francisco. Paul Elder and Company Publishers. 1915. Pág. 25.

14 Fernández Bravo, Álvaro. *Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia*. Buenos Aires. 1910 – Río de Janeiro. 1922. Ver: <https://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT33-A.pdf>

15 Calvo Teixeira, Luis. *Exposiciones universales*. Ed. Labor. Barcelona. 1992. Pág. 118.

16 AAVV. *Livro de Ouro. Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 7 de setembro de 1822 – 7 de setembro de 1922 – 7 de setembro de 1923*. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil (Almanaque Laemmert), 1923.

17 Ortiz, Federico y otros. *Arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1968.

Embajador Argentino y los diplomáticos de diversos países y con la supervisión directa del Ingeniero Sebastián Ghigliazza del Ministerio de Obras Públicas. El director de la obra fue en Río de Janeiro el arquitecto Jorge Moscatelli de aquella repartición¹⁸.

Respetando las condiciones de composición tradicional de estos pabellones se guardaban los criterios de simetría, potenciaba la portada de entrada que remataba en el mismo eje con una cúpula ostentosa. A la vez se recargaba con una densa ornamentación de grupos escultóricos y motivos propios de las arquitecturas de las variables francesas de comienzos del siglo XX. No había en la propuesta argentina nada que

buscara significar los valores de la propia cultura, nuestro historicismo era el de la historia de otros, el de aquellos pueblos cultos a los que aspirábamos a pertenecer. No había por ende un intento de rescate de raíces culturales, a pesar de que ya en 1913 el propio Christophersen había escrito un trabajo sobre el “neocolonial” ponderativo a su manera¹⁹.

Probablemente primaria en la actuación argentina la voluntad de distinguirse en el contexto de otras presencias americanas, inclusive de las del propio país organizador, exhibiendo su distancia con las búsquedas que el continente venía planteando y ratificando su carácter de potencia continental

que resultaba de estar más cerca del Petit Trianon francés que de los atisbos de una modernidad enraizada.

El impacto de la exposición de 1922 inaugurada por el Presidente Epitácio Pessoa fue de magnitud en la conciencia del Brasil y movilizó a casi cuatro millones de visitantes, ratificando las convicciones de avance que el país iba obteniendo y abriendo las puertas a los cambios que habrían de producirse en menos de una década desde el fin de la muestra en 1923²⁰.

4. Argentina en Filadelfia, 1926

La Exposición del Bicentenario de la Independencia de Estados Unidos realizada en Filadelfia en 1926²¹. La misma contó con la participación de Argentina que junto a Cuba fueron los únicos países americanos que participaron con pabellón propio²². Aunque hubo cierta expectativa por la participación de Brasil y Argentina, lo cierto es que el pabellón brasileño en versión neocolonial que había diseñado Lucio Costa no fue finalmente ejecutado²³. Las idas y vueltas de la organización de esta exposición a cargo de una empresa privada pero con apoyo del Estado fue probablemente la razón de esta menguada participación extranjera²⁴.

El pabellón argentino se inauguró el 30 de octubre de 1926 habiéndose atrasado en su



Postal del Pabellón en Filadelfia. 1926. Colección CEDODAL

18 Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. (AMREC). Legación Brasil, 1922, Caja 0027. Agradecemos al Lic. Carlos Dellepiane Cálcena su gestión para consultar estos documentos y la colaboración de la Lic. Elisa Radovanovic.

19 Christophersen, Alejandro.

20 Levy, Ruth. *A Exposição do Centenário e o meio arquitectónico carioca no início dos anos 1920*. EBA-UFRJ. Rio de Janeiro, 2010.

21 Marion, John Francis. *Bicentennial city. Walking Tours of Historic Philadelphia*. The Pyne Press. New York, 1974.

22 Ristine, James D. *Philadelphia's 1926. Sequi-Centennial Exposition*. Arcadia Publishing, 2009.

23 http://spanish.colorado.edu/sites/default/files/images/stories/pdf/colorado_review_pdfs/Volume_5/005011Antelo.pdf

24 *Diario ABC*. Madrid, 14 de noviembre de 1926. La exposición permanecería hasta 1927.

construcción y se encontraba junto a los de Cuba, Persia y España a orillas del lago Edgewater. Se trataba de una obra que respondía a las ideas del academicismo francés, con todos los condicionantes de simetría, estructuras axiales y la prototípica respuesta de pabellón con cúpula y claraboya que respondía al “hall de honor” de acceso. El pórtico con columnas imperiales de gran tamaño era enfatizado por una escalera y a los extremos del pabellón se ubicaban dos grupos escultóricos. Sobre el pórtico otras alegorías sostenían el escudo argentino, mientras que las dos alas laterales tenían también unas columnatas que actuaban como una antefachada dándole unidad de tratamiento al conjunto e integrando visualmente el pórtico. Uno de sus autores fue aparentemente el arquitecto Raúl Pasman, graduado en París.

Entre los elementos que contenía el Pabellón se contaban unos grandes bloques de ónix verde de casi tres metros de largo que procedían de las canteras de Las Peñas en el Departamento de Río Cuarto en Córdoba. En 1930 estos bloques, que habían sido premiados por su singularidad, fueron incorporados al altar de la Basílica de la Merced en Córdoba en un trabajo realizado por Antonio Giardino²⁵.

5. Argentina en Sevilla. 1929

Cuando hace exactamente un siglo, Martín Noel, graduado en París, pronunciaba una conferencia en Buenos Aires reivindicando

la importancia del conocimiento de la arquitectura colonial americana, daba comienzo a un proceso que desde el campo de la literatura había abierto Ricardo Rojas en 1909 con su libro “La restauración nacionalista”²⁶.

La crisis del modelo civilizatorio europeo a raíz de la primera guerra mundial introduce a una nueva intelectualidad americana en lo que Toynbee llamaría luego “una irritada introspección” y da origen a una apertura hacia la reivindicación de la propia historia. En 1915 los estudiantes de arquitectura de Buenos Aires lanzaban su revista con un editorial que proclamaba los “Nuevos rumbos” centrándose en el espacio americano y aceptando la propuesta

historicista de la academia optaba por aquella historia de los tiempos coloniales²⁷. La Exposición Iberoamericana, a diferencia de otras marcaba una impronta con un espíritu propio que encuadraba el imaginario de los pabellones en una arquitectura que se aproximaba a la reivindicación hispanista o indigenista de las naciones²⁸. Esto puede verse claramente cuando la selección del pabellón del Uruguay donde Mauricio Cravotto presenta opciones academicistas, neocoloniales o modernas y la elegida es aquella que se aproxima más a la alternativa que se interpretaba adecuada al carácter de la Exposición antes que como testimonial del país. Si los casos de México y Colombia, fueron netamente indigenistas, en cambio hubo otros como el propio



Postal del Pabellón Argentino en Sevilla. Arq. Martín Noel. 1929. Colección CEDODAL

²⁵ <http://www.merced.org.ar/Recorrido%20Virtual%20Basilica/07.htm>

²⁶ Gutiérrez, Ramón y otros. *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla. 1995

²⁷ Revista de Arquitectura. N° 1. Buenos Aires. 1915.

²⁸ Graciani García, Amparo. *La participación internacional y colonial en la exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Universidad de Sevilla - Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 2010.

de Argentina que optó por el neocolonial o el de Perú por el “neoperuano” que el escultor Piqueras Cotoí impulsó en una mezcla de exterior neocolonial e interior neoprehispánico.

Noel buscaba la identidad en los mismos lineamientos que expresara Ángel Guido en su libro “La Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial” (1925) y trascendiendo el marco del propio territorio argentino buscó modelos más abarcentes y calificados. Es así que introducirá en su obra volúmenes que recuerdan obras castizas hispanas junto con portadas y decoraciones propias del barroco peruano y boliviano (arequipeño y paceño)²⁹. La presencia argentina aparecía con nitidez en los motivos ornamentales donde los murales del pintor español Gustavo Bacarizas y temas de los azulejos de la fábrica Montalván de Triana recogían las tradiciones

pictóricas de la primera mitad del XIX y de la vida gauchesca.

Argentina presentó aparte del Pabellón principal otros tres edificios efímeros. Uno de ellos estaba dedicado a instalaciones industriales que contenía, entre otras, una exposición de General Motors, y los otros dos realizados por los diarios “La Prensa” y “La Nación”³⁰. El pabellón principal tenía una biblioteca con más de 5000 títulos de temas americanos editados en Argentina y un Auditorio con 400 butacas donde se pasaban películas argentinas.

El pabellón de Noel no era meramente una defensa de la arquitectura raigal rioplatense sino sudamericana en su conjunto, tema que le dio al Pabellón una significación más trascendente. Así lo interpretó el jurado que le otorgaría el Premio principal de la Exposición. Fue este pabellón expresión de una corriente de pensamiento que descolló en las décadas de los '20 y '30 en pleno auge de las vanguardias pero también del surgimiento de los nacionalismos y del indigenismo.

6. Argentina en París. 1937

Luego de la famosa Exposición des Arts Décoratifs de 1925 que había dado justa patente a la marca *art déco* la exposición universal de 1937 era un acontecimiento donde las beligerancias políticas preguerra encontrarían sus expresiones en los pabellones de Alemania, Rusia, Italia y la República Española. La participación fue de todos modos elocuente con 44 países que confluyeron en el centenar de hectáreas dedicadas a la muestra.

La idea de centrar la temática de la Exposición en las Artes y las Técnicas resultaría a la larga desvirtuada porque las situaciones contextuales en las cuales se desarrollaría el evento tendrían un impacto decisivo. El diseño de estanques y jardines generó un espacio público ameno que sirvió de escenario adecuado a múltiples actividades culturales potenciadas por los juegos lumínicos que se habían inaugurado exitosamente en Barcelona en 1929. La exposición de 1937 reiteraba la



Folleto de la Exposición Internacional de París. 1937. Colección CEDODAL



Postal del pabellón Ruso. París 1937. Colección CEDODAL

²⁹ Guido, Ángel. *La Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial*. Buenos Aires. 1925.

³⁰ Rodríguez Bernal, Eduardo. *Historia de la exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1994. Pág. 367.

idea del agrupamiento de los espacios historicistas o “vernaculares” con los “Centros” Regional, Provincial y de las Colonias francesas que mostraban arquitecturas pintoresquistas e idílicas reconstrucciones de pequeños poblados³¹.

La puja política entre gobiernos totalitarios y democracias se trasladó a los pabellones nacionales dando un resultado ecléctico pletórico de academicismos historicistas y de intentos vanguardistas que no se privaron de una competitividad grandilocuente donde la propaganda política derivaba al mismo tiempo en una contienda estética.

Así el pabellón de Alemania de Albert Speer rematado con un águila con la svástica, que se enfrentaba al de Rusia de Boris Iofán con una pareja escultórica que portaba la hoz y el martillo. Se trataba de una *“promoción competitiva, verdadero pugilato entre pabellones nacionales, concebidos como auténticos símbolos de poder, donde el arte es manipulado como arma e instrumento al servicio de la ideología”*³². Mientras tanto el pabellón de la República Española mostraba por primera vez el Guernica de Picasso en un pabellón de cuidadoso diseño proyectado por José Luis Sert y Luis Lacasa³³. Como diría Celia Marín *“el pabellón español era pura propaganda-denuncia y se engalanó para ello”*³⁴. Mussolini encomendaría el suyo al arquitecto Marcello Piacentini aunque quedaría opacado por los diseños faraónicos del nazismo y el stalinismo.

La Argentina tuvo una participación que viene a marcar persistencias y cambios respecto a las obras anteriores. Abandona por una parte las propuestas clásicas del academicismo (Filadelfia, 1926), no insiste globalmente en la veta neocolonial americanista (Sevilla, 1929) y se integra a un cierto eclecticismo de un aura clasicista desornamentada y de fuerte presencia volumétrica. Se entronca por una parte con la hibridez de la propia oferta francesa pero, a la vez, marca la distancia con el repertorio académico abriéndose a cierto monumentalismo acorde con el lenguaje de las arquitecturas simbólicas de los esta-

dos fuertes³⁵. Dentro del pabellón un remanso de patio de arquerías con una fuente aparece como parte del diálogo raigal del neocolonial. Sin embargo la transparencia espacial y la fuerza expresiva de la arquitectura del conjunto van marcando un camino que habría de consolidarse dos años más tarde en los pabellones de las exposiciones de Estados Unidos.

La participación del país fue impulsada por el escultor Pablo Curatella Manes, a la sazón agregado cultural de la Embajada Argentina en París y que además de asesor del Comisario de la Exposición integrará las comisiones y jurados de arte de la exposición³⁶. Es probable que Curatella Manes haya tenido ocasión de hacer una gestión ante el famoso estudio parisino del arquitecto Perret quien en 1936 estaba realizando un anteproyecto de ideas para el Pabellón Argentino. En efecto, en el archivo de Augusto y Gustavo Perret aparece la mención de un proyecto que menciona que



Pabellón Argentino. París 1937. Ing. Marcelo Martínez de Hoz.



Pabellón argentino de París 1937. La búsqueda espacial.

31 Album Officiel. Exposition Internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne. París. La Photolitt. 1937.

32 Martín Martín, Fernando. El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1982. Pág. 27.

33 Alix Trueba, Josefina. Pabellón español. Exposición Internacional de París. 1937. Centro de Artes Reina Sofía. Madrid. 1987.

34 Marín, Celia “Siempre nos quedará Sert. Arquitectura moderna, propaganda y cortinas de humo”. En Lars N° 14. Valencia. 2009.

35 Favier, Jean. L'Architecture. Exposition Internationale Paris 1937: Participations Etrangères. Editions Alexis Sinjon Paris. 1937.

36 Curatella, Jorge. Vida y obra de Pablo Curatella Manes. Documental en DVD que nos fuera facilitado por el autor a quien agradecemos especialmente su colaboración.

fuera ejecutado por Martínez de Hoz³⁷. Sin embargo, los dibujos del mismo no corresponden en absoluto al pabellón que efectivamente construyó el país. También existen otros croquis interesantes para el pabellón argentino a partir de una idea de un desarrollo en forma de caracol que se va abriendo hacia un centro y que muestran una inusual idea de practicar un diseño con independencia de los rasgos habituales del imaginario clasicista. Finalmente podrían atribuirse a Alejandro Bustillo (integrante junto con Christophersen del Comité Organizador) otros planos que serían publicados en 1937 en una Revista oficial³⁸. Augusto Da Rocha, Comisario argentino de la Exposición se preocupaba en demostrar los adelantos científicos, tecnológicos y artísticos de un país que aspiraba a dejar de lado su identidad rural³⁹.

El pabellón fue encomendado al Ingeniero Marcelo Martínez de Hoz quien había

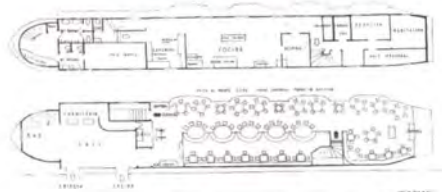


Un imaginario dinámico y renovador. Leguizamón Pondal. 1937

tenido a su cargo la dirección de la obra del Ministerio de Obras Públicas en Buenos Aires⁴⁰. Curatella Manes realizaría dos grandes altorrelieves, uno con el mapa de la Argentina y otro con los dos hemisferios. Otro de los escultores presentes en la muestra, Alfredo Bigatti obtuvo un Gran Premio por una obra "cabeza de Mujer" pero a la vez había realizado otro relieve con la temática de la "Cocina criolla"⁴¹. También sería reconocido en la oportunidad Enrique Larrañaga por sus pinturas. Las pinturas y los murales fueron numerosos a cargo de López Naguil, del Prete, Soto Acebal, Gigli, Butler y Del'Acqua y las esculturas



EL RESTAURANT "PAMPA" - FRENTE AL PABELLON DEL FRÍO



EL RESTAURANT PAMPA - ARQUITECTO: ARMANDO D'ANS

217 REVISTA DE ARQUITECTURA

El barco-restaurant "La Pampa" que complementaba el Pabellón Argentino en París 1937. Arquitecto Armando D'Ans.

de Leguizamón Pondal y De la Cárcova. En la sala de arte obras de Scotti, Larco, Forner y Fioravanti completaban este panorama. La Argentina editaría una revista de publicidad del país "Argentine, 1937" y también un libro sobre el Pabellón ambos en francés⁴².

Sin embargo, a juzgar por la correspondencia con el Embajador argentino en Francia, Tomás Le Breton, el centro del interés de la muestra era para el país la parte comercial vinculada a la exportación de carnes y lanas que se exhibía en los dioramas del Pabellón del Frío. En el plano comercial podemos entender la encomienda que el Embajador Le Breton realiza al arquitecto Armando D'Ans para diseñar un restaurante "Pampa" instalado en una embarcación "peniche" sobre el río Sena, junto a la "Torre del Frío" promoviendo las carnes argentinas. El espacio tenía capacidad para 150 comensales que ingresaban al barco por una suerte de carnicería antigua y luego elegían su plato con carnes que eran asadas a la vista de los participantes. Uno de los lados abierto con cortinados sobre el río permitía disfrutar de las vistas y las actividades náuticas y lúdicas programadas⁴³.

Entre nosotros la Exposición tuvo también bastante difusión, incluyendo una nota del arquitecto Pierre Vago publicada en la revista *Nuestra Arquitectura* en diciembre

37 http://archiwebture.citechaillot.fr/fonds/FRAPN02_PERAU/inventaire?cid=obj-13594

38 Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. *La Ilustración Argentina*. Buenos Aires. 1937.

39 Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. *Las artes y la técnica en la vida moderna*. Comité Organizador a la concurrencia de la Exposición Internacional de París en 1937. Buenos Aires. 1938.

40 *El edificio para el Ministerio de Obras Públicas de la Nación*, en "Revista de Arquitectura" n° 199. SCA, Buenos Aires. Julio de 1937.

41 Un boceto en bronce se conserva en el Museo Forner-Bigatti de Buenos Aires.

42 http://books.google.com.ar/books/about/R%C3%A9publique_Argentine_Exposition_Interna.html?id=tZFqNQEACAAJ&redir_esc=y Véase *La Nación*. Buenos Aires 1 y 5 de Mayo de 1937.

43 D'Ans, Armando. "La Argentina en la Exposición Internacional de París 1937". En *Revista de Arquitectura* N° 209. Buenos Aires. Mayo de 1938. Pág. 216-219.

de 1937⁴⁴. En concreto "París 1937" abre a un cambio en el imaginario de la arquitectura y una persistencia sostenida en el contenido.

7. Argentina en Nueva York. 1939

La idea de la muestra se había planteado en 1935 saliendo de la Gran Depresión generada en 1929 cuando un grupo de empresarios crearon la *New York World's Fair Corporation*, cuyo Comité directivo planificó la exposición con la intención de que se convirtiera en la de mayor convocatoria popular. Bajo el lema "El mundo del mañana" se organizaría entre el 30 de abril y el 31 de octubre de 1939 la Gran Feria Mundial inaugurada por el Presidente Roosevelt. Ocuparía un área superior a 400 hectáreas y allí habrían de exhibirse por primera vez inventos como la televisión, las fotografías en colores y el aire acondicionado. Con casi 45 millones de visitantes superó a todas las anteriores exposiciones aunque en ella solamente participaron 33 países, es decir menos que en la de París de 1937. Con el éxito asegurado la Exposición volvería a abrirse entre el 11 de mayo y el 27 de octubre de 1940 ahora bajo el lema de "Paz y Libertad".

Manos abiertas para arquitectos y muralistas mostraban que el eje de la Exposición no descansaba en la búsqueda de lenguajes arquitectónicos innovadores sino en potenciar miradas positivas hacia un futuro que se evidenciaba incierto y conflictivo. Pero se ratificaba rotundamente que el espíritu

era la Exposición en sí misma y no una exhibición de arquitectura. Muy especial interés despertó la instalación de "Futurama" y "*Nueva York significó el final de la hegemonía de los ingenieros que tanta influencia habían tenido en las exposiciones universales desde el Palacio de Cristal de Paxton. A partir de 1939, serán los ingenieros industriales los encargados de dar forma a las exposiciones universales en tanto creadores de la imagen de las empresas*"⁴⁵.

El pabellón de Ciencia y Educación estaba asesorado por Einstein y no faltarían, sin

embargo, reiteraciones historicistas ya que el pabellón de Pennsylvania reproducía el edificio de la Independencia "con nuevas proporciones a la manera moderna"⁴⁶. El pabellón de la Argentina se encontraba ubicado en el espacio de la Paz en una manzana que incluía a los pabellones de Canadá, Noruega e Irlanda. Los otros países americanos participantes eran Chile, Venezuela y el Brasil, cuyo pabellón de Lucio Costa y Oscar Niemeyer constituyó un centro de interés por su compromiso con la arquitectura moderna. También hubo una presencia del Perú con una



Postal de la Feria Internacional de Nueva York. 1939. Colección CEDODAL



Pabellón Argentino en Nueva York. 1939. Arq. Armando D'Áns

44 Vago, Pierre. "La Exposición Internacional de París. Arte y tecnología". En *Nuestra Arquitectura*. Buenos Aires. Diciembre de 1937

45 Canogar, Daniel. *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y tecnología*. Julio Ollero editor. Madrid. 1992. Pág. 77.

46 AAVV. *Official Guide Book. The World's Fair of 1940 in New York. For Peace and Freedom*. Rogers-Kellog-Stillson. 1940. Pág. 96.

muestra de arte prehispánico y testimonios de la industria textil contemporánea.

El Pabellón argentino fue diseñado por el arquitecto Armando D'Ans y construido bajo el control del arquitecto norteamericano Aymar Embury quien realizó el pabellón del Estado de Nueva York⁴⁷. Tenía un gran diorama de interés para los turistas y recurría, como ya se haría en las estaciones de servicio del Automóvil Club Argentino, un gran Mapa de la nación. En el interior había una sala de Arte y un gran hall de exhibiciones, a los que se agregaban un teatro-auditorio, un pequeño bar-

restaurant, un hall para periódicos y oficina de correos.

El partido adoptado por D'Ans muestra ya un cambio rotundo respecto a los antecedentes academicistas o neocoloniales. Deriva sin dudas del espíritu de la obra realizada en París en 1937 con un elemento vertical elevado que llama la atención como hito en el paisaje y se manifiesta en un espíritu entre clásico y desornamentado.

La libertad que le imprime el muro curvo lateral con el nombre equilibra la expresión, más tradicional, del pórtico grande en el frente. El elemento vertical de un doble mástil-pilastra con banderás es impactante en el contexto de la manzana. Patricio del Real lo describe: *"La complejidad sutil de los detalles de entrada en el pabellón Argentino logra un interés dramático por medios puramente arquitectónicos. Pasando por encima de un pequeño puente sobre una piscina, el visitante es conducido debajo de cuatro pilones enfundados de acero inoxidable y a lo largo de una trayectoria curva marcado por una línea de vitrinas exentas. Finalmente entra en la sala principal de la pantalla a través de puertas sin marco de vidrio"*⁴⁸.

D'Ans muestra de esta manera una clara apertura a una obra transparente, abierta, que invita a recorrerla con un equipamiento cuidadoso en su diseño y una secuencia importante de participaciones artísticas entre las que destacan notoria-

mente Lino Enea Spilimbergo que, junto con Antonio Berni realiza uno de los paneles decorativos, Alfredo Bigatti que ejecuta un relieve "Riquezas naturales de la Argentina", Raúl Soldi y otros murales de Gastón Jarry. La Argentina dio importancia a esta Feria e inclusive aprobó que el buque escuela de la Armada visitara la ciudad durante la realización de la Exposición Internacional, lo que constituiría un motivo de presencia adicional⁴⁹.

Cuando la Feria se reabrió el 11 de mayo de 1940 Argentina abandonó el Pabellón que fue destinado a la Casa Inter-Americana (Inter American House) para ayudar a los visitantes latinoamericanos a visitar la Exposición. Durante el período que estuvo abierto el Pabellón se distribuyó un folleto en papel sepia con informaciones sobre nuestro país⁵⁰.

8. La Argentina nuevamente en San Francisco. 1939

La Golden Gate International Exposition en la bahía de San Francisco fue realizada en conmemoración por la culminación del gran puente. La Exposición simultánea con la de Nueva York en el tiempo tuvo una participación amplia de países latinoamericanos en el llamado "Latin-American Court" donde había presentaciones de México, Guatemala, El Salvador, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú y Chile. En torno a una plazoleta se formaron en una



ARGENTINE The subtle complexity of the entrance details in the Argentine pavilion achieves dramatic interest by purely architectural means. Passing over a little bridge spanning a pond, the visitor is led down the lower of four stainless steel sheathed pylons and along a curved path marked out by a line of free-standing display cases. The finally enters the main display hall through frameless glass doors. Armando D'Ans and Aymar Embury, architects.
PLATE 10 August 1939

Pabellón Argentino en Nueva York. 1939. Una calidad espacial y de diseño. Propuesta desde la modernidad.

47 Agradecemos al Dr. David Robinson la consulta del material fotográfico que se conserva en la Universidad de Syracuse perteneciente al Archivo del Arquitecto Embury. Lamentablemente no había allí material del pabellón argentino. Véase http://library.syr.edu/digital/guides/e/embury_a.htm

48 Real, Patricio del *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*. Columbia University. New York. 2012.

http://www.academia.edu/2113780/Building_a_Continent_The_Idea_of_Latin_American_Architecture_in_the_Early_Postwar

49 AMREC. Legajos Estados Unidos de América, 1939, Caja 4260. Nota del 3 de enero de 1939 del Dr. Felipe Espil.

50 Argentina. National Committee, New York World's Fair, and Golden Gate International Exhibitions, 1939. *The Argentine Republic*. Buenos Aires. Fabril Financiera. 1939. El folleto era notoriamente inferior en calidad al distribuido en París en 1937.

continuidad física los “stands” de estos países entre los que sobresalía por su modalidad neoprehispánica y su altura el pabellón peruano. Sin embargo, solamente Argentina y Brasil, junto con Francia, Italia y Noruega realizaron pabellones de países extranjeros con mayor superficie.

El Pabellón argentino ubicado sobre la calle Paradise al lado del de Francia fue una gran innovación desde el punto de vista del diseño que estuvo también a cargo del Arquitecto Armando D'Ans en este caso con la dirección de obra local del arquitecto norteamericano William Wilson Wurster (1895-1973) quien fuera decano del MIT.

Curiosamente la obra del pabellón del Brasil aparecía como diseñada por el arquitecto norteamericano Gardner Dailey

(1895-1967) con dos grandes murales de sus compatriotas Robert Boardman Howard (1896-1983) en el exterior y dos de Jane Bernaldina (1898-1970) en el hall interior, según indica la Guía de la Exposición. Dicha obra les fue encomendada por el gobierno que al mismo tiempo erigía el pabellón de Lucio Costa y Oscar Niemeyer en Nueva York lo cual es en alguna manera sorprendente. El pabellón estaba dedicado sustancialmente al “Café del Brasil”.

El pabellón argentino fue realizado, según señala la propia Guía de la Exposición en un tiempo récord de 59 días mostrando no solamente destreza en el proceso constructivo sino también una inteligente selección de elementos tecnológicos. D'Ans nuevamente recurre a grandes superficies vidriadas que aseguran transparencia y una

valoración intencionada de los espacios. Las obras de arte juegan también aquí un aspecto de relevancia convocando a varios de los pintores y escultores que lo acompañaron en la obra de Nueva York.

A los organizadores de la Exposición el diseño de la Argentina los sorprendió y lo consideraban “la última palabra en la arquitectura moderna”⁵¹. La revista Architectural Forum ponderaba el pabellón señalando que uno de sus méritos era la manera en que el sabor de la arquitectura moderna del país se expresaba en los aleros fuertes y en la gran curvatura de la fachada que recordaba a muchos recientes trabajos realizados en Buenos Aires y otras ciudades. Valoraban también la elevación de los espacios



Pabellón argentino en San Francisco. 1939. Arq. Armando D'Ans. Una obra de la modernidad testimonia el cambio de imaginario. Postal Colección CEDODAL.



Interior del Pabellón argentino.

51 Moulin, Gabriel. *Official Guide Book. Golden Gate International Exposition on San Francisco Bay.* Crocker Co. San Francisco. 1939. Pág. 88.

interiores donde la sala principal estaba muy bien iluminada de una manera similar a la que D'Ans había definido para el pabellón de Nueva York, con aberturas circulares en la cubierta.

Llamó la atención en ambos casos la utilización de puertas de cristal templado de gran tamaño que fueran utilizadas por primera vez en 1939 y que generaban efectos de excelente resultado. El pabellón argentino resultó uno de los más completos de la muestra pues aparte de los elementos clásicos de vitrinas de exhibición contenía negocios, bar-restaurant, salón de bellas artes, biblioteca y un cine.

El planteo del pabellón fue realmente singular se trataba de un espacio en "S"



Vista del interior del Pabellón. El arquitecto crea un espacio dinámico de transparencias fragmentando ámbitos mediante la integración de los murales artísticos.

abierto flanqueado por dos volúmenes cerrados, uno que comprendía el acceso y el hall, las oficinas y el Salón de Bellas Artes, el otro el Cine, la Biblioteca y el bar-restaurant con sus servicios. La "S" que constituía el espacio expositivo estaba cerrada por dos hemicícllos de vitrinas de doble exposición, es decir se mostraban hacia el exterior e interior y que encerraban el gran Salón expositivo con otras vitrinas desplegadas.

Uno de los temas más interesantes del pabellón es el manejo del efecto de sorpresa ya que el acceso se hace bajo un pórtico lateral muy simple, sobre el cual se ha colocado un muro con la presencia del mapa de Argentina (similar al de Nueva York). Este muro flanquea la gran visera curva que ofrece un enorme ventanal transparente y recedido (retirado del plano de fachada) mostrando una terraza y permitiendo avizorar la parte del bar-restaurant que se encuentra en la segunda planta. La calidad de los juegos espaciales y la limpieza de las soluciones técnicas hacen de esta obra un ejemplo sumamente interesante y muy poco mencionado en nuestra historiografía⁵².

Los grandes dioramas, gigantografías, planos e ideas fuerza sobre el progreso argentino dan al espacio un sentido de guión pedagógico que forma parte sustancial de la Exposición. Los muros y paneles divisorios han sido también engalanados con grandes pinturas murales como las de Ernesto Scotti y una selecta cantidad de pinturas y escultu-

ras se exhiben en el salón de Arte. Las vitrinas cuidadosamente diseñadas tienen notable calidad y acompañan el clima de modernidad de la muestra a pesar de que no falten productos de exhibición tradicional que podrían comprometer ese carácter.

9. Breves notas sobre los arquitectos de los pabellones

Algunos de los profesionales como Alejandro Christophersen, Raúl Pasman y Martín Noel son muy conocidos y no vale la pena abundar en referencias. Nos parece más adecuado hacer alguna mención a los autores de los pabellones de San Francisco en 1915 Huguier y Sauze y sobre todo a Armando D'Ans vinculado a las obras de París 1937, Nueva York y San Francisco en 1939.

Huguier, Augusto (Troyes 1876 - Buenos Aires 1957). Estudió en Beaux Arts entre 1901-05, luego viajó al Brasil donde hizo importantes obras en Río de Janeiro (Jornal do Comercio, 1908) y en Recife. En 1909 se radicó en la Argentina contratado para realizar la casa de Fernando Robette y el diseño urbano del Balneario de Ostende que tenía un boulevard que remataba en un hemicícllo y una rambla. El conjunto se hizo parcialmente y se inauguró hace justamente un siglo pero la primera guerra mundial desalentó el proyecto que además tenía problemas para fijar los médanos. El Hotel Termas fue inaugurado en 1914. Asociado con Eduardo Sauze en 1915 hicieron el pabellón de San Francisco en la ortodoxia académica. En 1928 Huguier retomó,

52 D'Ans, Armando. "Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco de California". En *Cacya* N° 143. Buenos Aires. Julio de 1939. Pág. 329-336.

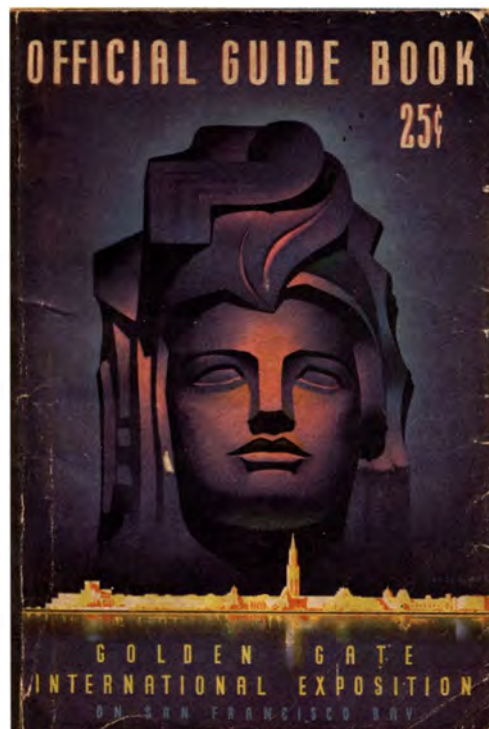
ahora con Sauze, obras en el balneario Ostende, haciendo el Hotel Atlantic Palace en un lenguaje entre pintoresquista y vanguardista. Un año más tarde, en 1929, encararon ambos el Palacio Estrugamou, en Juncal y Esmeralda que por su ubicación y carácter de vivienda colectiva era considerado también como otro "Palacio de los Patos" similar al de Ugarteche 3050 (ex Palacio Chopitea) que fuera realizado entre 1927 y 1929 por los arquitectos Aziere y Senillosa. Sus obras para las Damas Católicas en Montevideo 842, la de Juncal 733 (para Estrugamou), la de Lavalle 636 y el Círculo de Armas en Corrientes 671 muestran su persistencia en la línea academicista.

Sauze, Eduardo. Era argentino pero estudió en la École des Beaux Arts y se asocia con Huguiet para la obra del Pabellón. Trabajó también solo haciendo la mansión de la Familia Pando, luego Bosch-Alvear en Montevideo 1639. Su flexibilidad conceptual se puede observar en el edificio de la Casa Brighton en la calle Sarmiento 645, donde el predominio de los grandes vanos abiertos sobre la masa muraria muestra el deseo de transparencia y apertura tecnológica.

D'Ans, Armando. Arquitecto argentino, nació hacia 1912 y comenzó la carrera en la Universidad de Buenos Aires en 1929 donde se destacaría por la calidad de sus dibujos⁵³. En 1933 obtuvo el Premio

"Guillermo Rawson" de la Institución Mitre a la historia de la arquitectura conjuntamente con su compañero Jorge W. Gómez con un dibujo sobre la Plaza del Foro de Mileto⁵⁴. En 1934 tuvo el Premio Belgrano de la Sociedad Central de Arquitectos otorgado al alumno con mayor promedio en las materias artísticas⁵⁵. Egresado como arquitecto en 1934 publicaría "Un fondo acústico para los conciertos sinfónicos del Teatro Colón" siguiendo al arquitecto norteamericano Wallace Sabine

y mostrando su peculiar apertura a temas funcionales⁵⁶. Realiza el Restaurant argentino "Pampa" que complementa el Pabellón de nuestro país en la Exposición Internacional de París donde la obra del Pabellón principal fue realizado bajo la dirección del Ingeniero Marcelo Martínez de Hoz, un hombre vinculado por relaciones familiares y políticas a los gobiernos surgidos luego del golpe militar de 1930⁵⁷.



Guía de la Exposición Internacional de San Francisco en 1939. Colección CEDODAL.



Arquitecto Armando D'Ans el artífice del cambio en el imaginario arquitectónico que presentaba el país en sus exposiciones.

⁵³ Véase Revista de Arquitectura N° 117 y 120. Buenos Aires. Septiembre y diciembre de 1920. Pág. 577, 718, 732 y la N° 127 de julio de 1931. Pág. 352. Con Heriberto Reichart obtuvo en 1932 el premio con un "Refugio en la montaña". Revista de Arquitectura N° 149. Buenos Aires. Mayo de 1933. Pág. 223.

⁵⁴ Revista de Arquitectura N° 155. Buenos Aires. Noviembre de 1933. Pág. 522.

⁵⁵ Revista de Arquitectura N° 183. Buenos Aires. Marzo de 1936. Pág. 140.

⁵⁶ Revista Nuestra Arquitectura N° 70. Buenos Aires. Mayo de 1935. Pág. 369.

⁵⁷ Luego del golpe militar el gobernador de Buenos Aires, Federico Martínez de Hoz, solicitaba un puesto para su hijo "ingeniero recibido hace 17 años" con "muy poco trabajo", "en algún directorio (...), creo que en Obras Sanitarias estaría muy bien (...). A la vez, el gobernador aclaraba que "podría darle yo en la provincia, pero tengo el firme propósito de no poner a ningún pariente mío y menos a un hijo, para que no haya nada que decir". Ver García Molina, Fernando - Mayo, Carlos. *Archivo del general Justo: la Presidencia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, p. 47. En 1934 Martínez de Hoz dirige la obra del Ministerio de Obras Públicas de la Nación.

D'Ans publica su obra en la Revista de Arquitectura y queda vinculado a la Cancillería que lo convocaría para los trabajos en Estados Unidos (Nueva York y San Francisco) en 1939⁵⁸. Estos dos diseños de D'Ans fueron realizados con una dirección de obra a cargo de arquitectos norteamericanos, el de Nueva York con la colaboración de Aymar Embury y el de San Francisco con la de William W. Wurster. Este último fue dado a conocer más extensamente en la Argentina⁵⁹.

En 1943 D'Ans publicó un texto en inglés sobre Buenos Aires de difícil localización⁶⁰. Hacia 1947 realiza obras e inclusive participa junto con Martín Noel como jurado del concurso para el Boat Club de Campana. Volcado decididamente a la arquitectura moderna habría de diseñar en

1952 una obra de notable calidad, el edificio de oficinas ubicado en la calle Uruguay 1031 de Buenos Aires realizado para la Compañía Francesa Financiera de Santa Fe. La obra tenía orientación al Oeste por lo cual la fachada estaba formada por *brise-soleil* que se regulaban mecánicamente desde el interior. Las oficinas tenían sistema de aire acondicionado central y se trabajaba con una planta libre de fácil subdivisión según las necesidades funcionales⁶¹.

Luego de esta obra D'Ans se radicará en el Brasil donde realizará varias obras en Porto Alegre. Probablemente el gran edificio Annes Dias que termina en 1955 fue una de las causales de su radicación en el Brasil. El investigador Gunther Weimer lo menciona como uno de los arquitectos

extranjeros que realizó obras en la región de Río Grande do Sul⁶². También aparece la obra de D'Ans mencionada por el arquitecto José María Sostres en el suplemento de la Enciclopedia ESPASA del año 1955 donde destaca el trabajo de la fachada con sus *brise-soleil*⁶³. En 1967 D'Ans diseñaba un Parque de Turismo y Exposiciones para Porto Alegre, en una superficie de 198 hectáreas junto al río Gravataí donde demostraba su vocación ambientalista con políticas de forestación siguiendo la topografía, el encausamiento de riachos y la formación de un lago. El parque estaría destinado a la agricultura y producción ganadera, industrias, deportes y actividades culturales, además de otros servicios de hoteles, comercios y restaurantes⁶⁴. D'Ans fallecería en la ciudad de San Pablo donde tuvo su residencia en sus últimos años.

Ramón Gutiérrez. Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires en 1963. Doctor Honoris Causa de las Universidades Nacional de Tucumán (Argentina), Ricardo Palma (Lima, Perú) y Pablo de Olavide (Sevilla, España). Investigador Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Miembro de Número de las Academias Nacionales de la Historia y de Bellas Artes, Argentina, y Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia de España y Portugal. Fundador y director de la revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana. Docente en diversas universidades de España, Italia y América. Profesor Honorario de las Universidades Nacional de Ingeniería y Ricardo Palma de Lima, de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, de la Universidad Nacional de Chile, de la Universidad Nacional de Asunción (Paraguay) y de la Universidad Nacional de Mar del Plata. En la actualidad dicta cursos de Doctorado en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España) y está adscripto como investigador de la Universidad de Belgrano (Buenos Aires). Fundador del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL (www.cedodal.com). Publicó más de 220 libros o capítulos de libros y numerosos artículos sobre Arquitectura en Iberoamérica. Autor de numerosas exposiciones sobre urbanismo y arquitectura.

58 Revista de Arquitectura N° 209. Buenos Aires. Mayo de 1938. Pág. 216 y ss.

59 Revista CACYA. N° 143. Buenos Aires. Julio de 1939. Pág. 330 y ss.

60 D'Ans, Armando. *The foundation of Buenos Aires. The beginning of its life and the architecture in the colonial period.* 1943. 30 páginas.

61 D'Ans, Armando. Revista de Arquitectura N° 365. Buenos Aires. Febrero de 1952. Pág. 43 y ss. 62 Weimer, Gunther. "As relações arquitetônicas riograndenses com o Prata". En Clemente, Elva. *Integração: artes, letras e história.* Ed. PUCRS. Porto Alegre. 1995.

63 Sostres, José María. *Opiniones sobre Arquitectura.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 1983.

64 D'Ans, Armando. "Parque de Turismo e exposições". En *Acropole* N° 345. San Pablo. Noviembre de 1967. Pág. 38 y ss.

Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES / UNIVERSIDAD DE GRANADA

Al querido amigo Julio Moses, in memoriam

El presente ensayo centra la atención en un momento crucial para el arte rioplatense como fue el proceso de consolidación de la modernidad. Abordamos como arco cronológico la década del '20 y el primer lustro de los '30, época en la que se producen notorios cambios en la praxis artística y, dentro de estos, la verificación de una realidad: la desjerarquización de las artes como práctica y signo distintivo de dicha modernidad.

Tomamos como eje discursivo a la ilustración de libros, y, en concreto a la acción de un nutrido y variado conjunto de artistas que, vinculados a literatos, impresores y editores, desarrollarán tareas esenciales para entender el devenir de la modernidad en Uruguay. Si bien las obras que más se han difundido fueron las llevadas a cabo en Europa por Joaquín Torres García, Rafael Barradas y Pedro Figari, no es menos cierto que en la propia Montevideo se creó un caldo de cultivo notable gracias en parte a la circulación de revistas extranjeras y la producción de órganos propios, como asimismo a los estrechos lazos establecidos con ciudades como Buenos Aires, Madrid o París. Estas experiencias serán llevadas a cabo por un amplio abanico de creadores que dedicarán parte de su actividad a la ilustración de libros.

El desarrollo de la xilografía y el linograbado en Uruguay, con figuras como Federico Lanau o Melchor Méndez Magariños, cercanos por momentos, en lo estético y lo temático al argentino Adolfo Bellocq, generarán un sesgo singular para el arte del libro uruguayo. Lo mismo puede decirse de otros artistas volcados a

dicha práctica que bucearon por otros derroteros, transformando y ampliando el horizonte de los lenguajes estéticos, en especial los que se dedicaron a crear imaginarios a partir de la tipografía.

De los temas aquí mencionados y de otros que sirven para entender la construcción de la modernidad uruguaya en particular y rioplatense en general, dará cuenta este estudio, poniendo como límite temporal el año 1934 que marca el retorno a Montevideo de Torres García, a partir de cuya presencia el diseño gráfico no solamente tomará nuevos impulsos sino que también provocará el arraigo de nuevos paradigmas.

La impronta de los xilógrafos en el libro uruguayo

En junio de 2013 se inauguraron en Montevideo las exposiciones *Poesía e ilustración uruguaya 1920-1940* en el Museo Figari, coordinada por Pablo Thiago Rocca, y *Vibración gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay, 1923-1936* en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, curada por Riccardo Boglione. Ambas, centradas en los libros ilustrados, consolidaban una línea que había abierto años antes Gabriel Peluffo en exposiciones y libros como *Los Veinte. El proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934* (1999) o *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950* (2003). En este ensayo tomaremos algunas de las pistas por ellos dejadas, con el fin de aportar nuevos datos y reflexiones.

De los artistas actuantes a inicios los '20 en el ámbito de la ilustración, indudablemente destacó Federico Lanau, considerado introductor de la xilografía moderna en el país. Había sido pensio-

nado en 1913 por el Ministerio de Instrucción Pública uruguayo para continuar su formación como escultor en Europa. Durante esa estancia, en España, viró primeramente hacia la cerámica artística, en contacto con las fábricas de Manises y Talavera, y luego hacia el grabado, fundamentalmente a la xilografía y al linóleo, técnicas aprehendidas sobre todo durante su estancia en París. Dichas disciplinas definirían su acción principal tras regresar a Montevideo, y en el caso de las segundas, determinarían una abundante actividad

como ilustrador tras haber advertido el potente efecto que era capaz de lograr con ellas. Se encargará a la par de la cátedra de cerámica de la Escuela Industrial, realizando obras de barro policromado con diversos diseños.

De 1922 datan las estampas de Lanau para *Poemas del Hombre. Libro del Mar* (Fig. 1), de Carlos Sabat Ercaasty, libro que Pablo Neruda señalaría como una de sus más importantes influencias de su etapa inicial, y del que Berta Singerman recitaría con gran suceso el poema "Alegoría del mar". La colaboración con Sabat continuaría en el poemario *Vidas* (1923) y en *El vuelo de la noche* (1925). José Mora Guarnido, autor de varios artículos acerca de Lanau, al hablar de su imaginario lo hará reflejando en la letra el alto sentido simbolista del mismo: "Los mundos giran atormentados con rostros espectrales, pensativos y tristes; brazos lanzados como flechas se agitan en un horizonte negro; mujeres desnudas, con blancura de luna en la carne, vuelan serenamente, rígidas, como pájaros, en un cielo de estrellas que parecen rosas de luz; otras, cuyas piernas se alargan espectrales (sic) tomando la forma de los tubos de un órgano inmenso, llevan por el espacio en fantástica cabalgata los rumores del viento y del mar"¹.

En otra nota Mora Guarnido destaca la singularidad de los grabados que Lanau hace para el libro *El vuelo de la noche*: "La noche, mujer alada, vuela desnuda con celeridad de flecha por los cielos en los que las estrellas

sostienen su luz. Viñetas de astros atormentados, con cuerpos humanos en fatales actitudes, o sosteniendo sobre los hombros la esfera de la luz, o precipitados en vertiginosa caída por el espacio infinito y negro, o recibiendo la ducha de fuego de una estrella implacable, o marchando, rígidos los miembros, en giro dócil de satélites, en torno al astro mayor que los ilumina"². Gabriel Peluffo, refiriéndose a las ilustraciones de Lanau, destacaría el "fuerte lastre del modelado escultórico en el dibujo" y la representación cargada de dramatismo en la representación de la figura humana, en especial la femenina³. Para este entonces, y como queda evidenciado en colaboraciones como la de Lanau con Sabat Ercaasty, el vínculo entre artistas y literatos se hace cada vez más estrecho: aquéllos ilustraban los poemas y otros escritos de estos, y por contrapartida se beneficiaban de escritos sobre sus obras que los escritores publicaban en periódicos o revistas.

En esos años la xilografía alcanzará importante difusión en el país, tal como resaltó Peluffo, en buena medida gracias a la aparición de revistas literarias⁴ como *Los Nuevos* (1919), *La Cruz del Sur* (1924), *La Pluma* (1927)⁵, *Vanguardia* (1928), *Cartel* (1929) y otra de las paradigmáticas, *Alfar*, publicada primero en La Coruña en 1923 y luego en Montevideo a partir de 1929. Menciona Peluffo también el *Boletín de Teseo*, del grupo homónimo fundado por Eduardo Dieste, y la *Revista de Arte*, del Círculo de Bellas Artes⁶. Varias de estas, lo mismo que las



1. Federico Lanau. Cubierta de *Poemas del hombre. Libro del mar*, de Carlos Sabat Ercaasty, Montevideo, Talleres Gráficos de la Escuela Industrial N° 1, 1922, 160 x 117 mm. (Colección MLR).

1 Mora Guarnido, José. "Federico Lanau, grabador y ceramista". *Valoraciones*, La Plata, N° 8, noviembre de 1925, pp. 138-139.

2 Mora Guarnido, José. "La inquietud y la aspiración de Federico Lanau". *La Pluma*, Montevideo, año II, N° 5, p. 96.

3 Peluffo, Gabriel. *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, p. 9.

4 Ver para este tema: Barite, Mario; Ceretta, María Gladys. *Guía de revistas culturales uruguayas 1895-1985*. Montevideo, Ediciones El Galeón, 1989.

5 Hubo una revista *La Pluma* en Madrid, entre 1920 y 1923 (salieron 37 números).

6 Peluffo, Gabriel. *El grabado y la ilustración...*, ob. cit., p. 8.

carátulas de la revista de arte y literatura *El Camino* (1923) contaron para su ornamentación con Lanau, quien además continuó su trayectoria vinculado al libro como puede verse en la tapa de *El Arquero* de Ildefonso Pereda Valdés o en la de la tercera edición de *Agua del tiempo* de Fernán Silva Valdés, ambas de 1924 y de corte indigenista. Los contactos con Buenos Aires, y en especial el conocimiento de la obra xilográfica de Norah Borges, para lo que fue decisivo la circulación de *Alfar*, como asimismo la de Adolfo Bellocq, en parte aplicada al libro, constituirá otro espacio de irradiación; posiblemente también lo fueron la obra de los xilógrafos mexicanos de la época, y por derivación la del peruano José Sabogal.

En el caso de Lanau, notables son sus xilografías y linóleos con temas del puerto de Montevideo, en donde se alternan las imágenes cargadas de quietud como asimismo las que reflejan el bullicio y movimiento en las horas de trabajo; en ello se acerca a ciertas imágenes del Bellocq ilustrador de *Historias de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez. Mora Guarnido decía sobre esos grabados portuarios de Lanau que “fueron meditados en largas veladas de reflexión y estudio” y “realizados todos ellos en tiempo relativamente breve, precisamente porque el artista no tuvo que entretenerse en calcos laboriosos, sino que su buril tomó por la superficie del linoleum caminos en los que ya tenía, como guía segura, el resultado de una intensa labor mental”; refería también, poéticamente, a “las grúas, como brazos de gigante en reposo”⁷.

Hacia 1925 se encargó Lanau de las tapas de la Editorial Mural, dirigida, en el ámbito de la Agencia General de Librería y Publicaciones, con sede en Montevideo y Buenos Aires, por Julio Verdié, con cuya novela *El abismo* se iniciaría la serie, seguida del poemario *Arca nativa* de Mario Menéndez Bidegain. En ese año Lanau fue nombrado director artístico de *La Cruz del Sur* cargo en el que fue reemplazado en 1926 por otro xilógrafo esencial, Melchor Méndez Magariños. Fue entonces cuando hizo las xilografías de tapa y contratapa para *El nardo del ánfora* de Emilio Oribe, participando asimismo en la edición de versos criollos *Paja brava* de José A. Trilles (quien firma como “El Viejo Pancho”), que en cuestión de ilustraciones tendría carácter colectivo: cubierta del arquitecto Julio Vilamajó, y grabados y dibujos de corte nativista realizados por José Cúneo, Adolfo Pastor, Carlos Pesce Castro, Federico Lanau o Melchor Méndez Magariños, entre otros⁸. En 1927, un año antes de su fallecimiento, diseñó Lanau la cubierta de *La cruz del Sur: Impresiones poéticas* de Juan M. Filartigas, resuelta mediante notable tipografía xilográfica, libro dedicado a los hermanos Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz.

Líneas arriba hacíamos alusión al conocimiento que se tendría en Montevideo de las corrientes artísticas de vanguardia. En ello mucho tuvo que ver la difusión de revistas como la de la Casa América-Galicia de La Coruña fundada en 1922 y que a partir de octubre de 1923 se denominaría

Alfar. Dirigida por el uruguayo Julio C. Casal, entonces cónsul de Uruguay en España, permitió a los rioplatenses conocer tempranamente las obras vibracionistas de Rafael Barradas, omnipresente en sus páginas, como asimismo las de otros artistas de avanzada como Sonia Delaunay, Cándido Fernández Mazas o Pancho Cossío. Asimismo las del chileno José Perotti, Francisco Miguel, Norah Borges, Luis Huici, los grabados en madera de Francisco Bore, o los linóleos del gallego Julio Prieto Nespereira. Resulta evidente que para artistas de la xilografía como Lanau, Méndez Magariños, Furest o Castellanos Balparda, la recepción de dicha revista les permitió abrir nuevas vías plásticas.

Párrafo especial merece la obra como ilustrador de Barradas, que en su juventud, junto a Mario Radaelli, se había dedicado a la caricatura ilustrando cubiertas de la editorial O. M. Bertani –concretamente las de la Biblioteca “Teatro uruguayo”– y colaborando en revistas como *La Semana*, *El Tiempo*, *Bohemia* o el periódico *El Monigote* que él mismo fundó en el año de su partida a Europa, en 1913; continuará esta práctica en la catalana *L'Esquella de la Torratxa* y en la zaragozana *Paraninfo*⁹. Durante su estancia en Zaragoza, a partir de 1915, sus ilustraciones viraron hacia rumbos simbolistas, y valen como prueba las de *Las aventuras del diablo* (1916), de Julio Asensio, libro publicado en dicha ciudad, y cuyos originales pertenecen al acervo de la madrileña Fundación MAPFRE. Sus tareas en

7 Mora Guarnido, José. “Federico Lanau, grabador y ceramista”, ob. cit., p. 138.

8 Con anterioridad, en 1924, varios de ellos habían participado de otra edición ilustrada de manera colectiva, la compilación de Juan Parra del Riego *La emoción de Montevideo ante la muerte del poeta Julio Raúl Mendilaharsu*.

9 Ver los capítulos de Ángel Kalemberg, Rafael Santos y Concha Lomba en: Brihuega, Jaime; Lomba, Concha (eds.). *Barradas. Exposición antológica 1890-1929*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 47-82.

este campo se multiplicarían a partir de los años '20, ya bajo sesgos vanguardistas, trabajos estos que son los que se conocerían en Uruguay, impactando –aunque no influyendo del todo– a los artistas locales. Entre las más señaladas podemos citar la cubierta para el poemario *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, varias en libros de Gregorio Martínez Sierra (entre ellas las escenografías incluidas en el notable *Un teatro de arte en España, 1917-1925* (1926) y en obras de poetas ultraístas, estudiadas por Juan Manuel Bonet. Con anterioridad, y en Buenos Aires, se había incluido una viñeta suya en la tapa de *La sombra de Europa* (1921) de Adolfo Agorio. Retornado a Montevideo en noviembre de 1928, Barradas fallecería en febrero del año siguiente, quedando algunas cubiertas suyas incorporadas a ediciones de la Biblioteca Alfar como *La expresión heroica* (1928) de Vicente Basso Maglio y *El hermano Polichinela* (1929) de Jesualdo.

Importante escenario de internacionalización lo supondrán los contactos de ida y vuelta con Buenos Aires. En esos años se propiciaron intercambios de artistas e intelectuales, tanto de forma física como a través del envío de textos a uno y otro lado del Plata. Se produjo una notoria circulación de publicaciones, tal como puede apreciarse en las secciones de “libros y revistas recibidos” de distintos medios, lo que permite trazar un mapa bastante certero de lo que se difundía y por ende, en lo que a nuestro estudio atañe, de las ilustraciones y diseños gráficos que pudieron propagarse. Hubo buenas colecciones en

Montevideo de *Proa*, *Martín Fierro*, *La Campana de Palo* y muchas otras, y por contrapartida en Buenos Aires se recibían *La Cruz del Sur*, *La Pluma*, *Alfar*... Y por supuesto los libros, cuyas dedicatorias manuscritas permiten, de manera permanente, ir recomponiendo esos lazos. A artistas como Pedro Figari en *Martín Fierro* o Federico Lanau en el número 8 de la platense *Valoraciones* les fueron dedicadas amplias e ilustradas notas, y los escritores y artistas participaron en medios de ambas orillas¹⁰.

En cuestiones editoriales, en los libros publicados por la Agencia General de Librerías y Publicaciones, solían figurar como pie tanto Buenos Aires como Montevideo. Esta consustanciación rioplatense la representarían libros como *Poemas nativos* (1925) de Fernán Silva Valdés, quien indica en la cubierta, como pie de imprenta, “Río de la Plata XXV”, o, al año siguiente, *La guitarra de los negros* de Ildefonso Pereda Valdés publicado con doble sello editorial de vanguardia, los de las revistas *La Cruz del Sur* y *Martín Fierro*. Este libro incluye retrato del autor por Norah Borges y xilografías de su amiga María Clemencia López Pombo.

De producción escasa y poco conocida, cercana en sus grabados a los de Melchor Méndez Magariños, María Clemencia se desempeñó como viñetista en revistas argentinas (*Proa* y *Áurea*) y americanas (las peruanas *Amauta* y *Boletín Titikaka*, las brasileñas *Revista de Antropofagia* y *Verde*). Participará en otras publicaciones de

Pereda Valdés como la *Antología de la moderna poesía uruguaya* (1927), obra en la que colaboró Norah Borges, con cuatro retratos de poetas uruguayos entre ellos los de Pereda Valdés y María Elena Muñoz, como asimismo lo hicieron Lanau y Méndez Magariños, estos dos con efigies xilográficas. A mediados de 1926, ambos, junto a varios integrantes del grupo Teseo creado dos años antes por Eduardo Dieste, integrando artes plásticas, poesía y teatro, habían llevado a cabo una exposición en la porteña Asociación Amigos del Arte. Además de los citados participaron varios de los artistas dedicados a la ilustración de libros como Humberto Causa (vivió en La Plata, donde hacia la época del centenario hizo amistad con Pettoruti), Gervasio Furest, Adolfo Pastor o César Pesce Castro.

El puente Buenos Aires-Montevideo tendría otras significativas acciones en el ámbito del libro, y en especial podemos señalar la creación de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, con pie en ambas capitales, que publicaría entre 1933 y 1938 un total de 52 volúmenes en el que se unieron escritores y artistas de ambas orillas. Simbólicamente, para el caso uruguayo, podríamos mencionar el número 40 de la serie, el de *18 poetas del Uruguay* (1937) recopilados por el argentino Romualdo Brughetti, que incluyó ilustraciones de casi todos los grandes nombres de la gráfica oriental de esos años: Aguerre, Barradas, Blanes Viale, Bravo, Castellanos Balparda, Cuneo, Fayol, Figari, Frangella, González, Lanau, Méndez Magariños,

¹⁰ Puede consultarse, entre otras publicaciones: Trenti Rocamora, José Luis. *Presencia uruguaya en la revista Martín Fierro. Buenos Aires 1924-1927*. Buenos Aires, Dunker, 1997.

Michelena, Pastor, Pena, Pose y Torres García. Varias de ellas eran xilografías.

Retornemos nuestra mirada a los años centrales de la década del '20. Si Lanau sentó las bases de la ilustración xilográfica moderna en Montevideo, digno continuador fue Melchor Méndez Magariños, nacido en Pontevedra y radicado desde niño en la capital uruguaya. Formado primero con Pío Collivadino en Buenos Aires, y luego con André Lothe en la París de comienzos del '20, su trayectoria pictórica¹¹ en el ámbito de la modernidad, a nuestro juicio, no alcanzó las cotas de avanzada que sí tuvo su actividad gráfica. De los libros por él ilustrados, uno de los primeros fue el raro *Lautréamont & Laforgue* (1925) de los hermanos Guillot Muñoz, escrito en francés y publicado en Montevideo, que incluyó cuatro xilografías del artista, además de una a toda página de Gervasio Furest y un retrato de Lautréamont, con la misma técnica, hecho por Adolfo Pastor. En las mismas, aun con reminiscencias de Lanau en la rudeza del desbastamiento de la madera y en ciertas figuraciones, Méndez Magariños muestra una decidida inclinación a lenguajes de avanzada definiendo un estilo propio y reconocible, de procedencia expresionista, con acusadas angulosidades, por veces de gran dinamismo, y en los que integra imaginarios no habituales como es el caso la arquitectura industrial.

El año 1926 será muy productivo para Méndez Magariños y afianzará sus sendas de

vanguardia, como lo reflejan las abundantes "maderas" realizadas e incluidas en *El rosaly otros cuentos* de Luis Giordano, *Lejos* de María Elena Muñoz (Fig. 2), y *Júbilo y miedo* de Pedro Leandro Ipuche. Al año siguiente vería la luz una de las obras más emblemáticas de las que contaron con ilustraciones suyas: el vanguardista libro *El hombre que se comió un autobús*. *Poemas con olor a nafta*, de Alfredo M. Ferreiro, como asimismo *Esquina de mi barrio* de Juan Carlos Welker y la novela *Sendas contrarias* de Adda Laguardia, libros ambos con cubiertas suyas en las que combina la pequeña composición xilográfica con diseños cercanos al déco ejecutados con tintas rojas. Ildefonso Pereda Valdés signaría entonces a Méndez Magariños como el "pintor del momento, con un alma de cinco siglos y el espíritu preparado para el arte del futuro"¹².

Lo cierto es que 1927 sería un año crucial en las letras uruguayas, como se refleja en las páginas de *La Pluma*: "Y, en verdad que este año, los divinos niños han estado más terribles que en años anteriores. Y es que les llegó un nuevo juguete de Europa: el 'vanguardismo'. Y los más traviesos han jugado con él hasta destrozar cuanto había en la casa...". Destaca así como "nota más estridente y escandalosa" a *El hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mario Ferreiro, "con su bocina automovilística", y hablando "de todos los disturbios que ha ocasionado en el tráfico literario de la capital". Y lógicamente también menciona a *Palacio Salvo* de Juvenal Ortiz Saralegui, "un poeta de los novísimos"¹³.

El cuarteto de los libros que se suelen mencionar entre los coleccionistas como "imprescindibles" de la vanguardia uruguaya, además de los señalados de Ferreiro y Ortiz Saralegui, son otro de Ferreiro, *Se ruega no dar la mano*. *Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* (1930), con magníficas xilografías de Renée Magariños (Fig. 3), y *Aliverti líquida*. *Primer libro neosensible de letras atenienses. Apto para señoritas* (1932), "una broma que hacía referencia a los grandes almacenes de Montevideo 'Aliverti' y a su famoso eslogan: 'Cuando Aliverti líquida, hay que comprar enseguida'. El libro, creado con la intención de ridiculizar al ultraísmo, acaba siendo un increíble ejercicio de



S U E Ñ O

2. Melchor Méndez Magariños. Ilustración para *Lejos*. *Poemas*, de María Elena Muñoz, Montevideo-Buenos Aires, Agencia de Librería y Publicaciones, 1926, 170 x 150 mm. Ejemplar dedicado por la autora a Ricardo Güiraldes. (Colección MLR).

11 Ver: Aller, Ángel. *La pintura de Méndez Magariños*. Montevideo, Quince Reproducciones, 1931.

12 Pereda Valdés, Ildefonso. "La exposición de pintura uruguaya". *Martín Fierro*, Buenos Aires, año IV, N° 43, 15 de agosto de 1926, p. 8.

13 H. P. "El año literario (scherzo de 1927)". *La Pluma*, Montevideo, año II, N° 4, enero de 1928, p. 36.

14 Scudiero, Maurizio. "Vanguardia y tipografía: una lectura transversal". En: *La vanguardia aplicada, 1890-1950*. Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 171.

palabras en libertad..."¹⁴ o, como dice Riccardo Boglione, "*es una orgía de solaces tipográficos*"¹⁵.

En los años '30, Méndez Magariños continuó su labor como ilustrador de libros de una manera más intermitente, y transitando por otras propuestas plásticas. Poco conocidas son las ilustraciones que realizó para *Los maderos de San Juan* (1933) de Carlos María de Vallejo, publicado en Valencia, y que incluye también un retrato al óleo de



3. Renée Magariños. Ilustración para *Se ruega no dar la mano. Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas*, de Alfredo Mario Ferreiro, Montevideo, Publicaciones de "Cartel", 1930, 250 x 169 mm. Ejemplar que perteneció a Mane Bernardo, con su firma. (Colección MLR).

Vallejo realizado por Genaro Lahuerta. Méndez Magariños realizó para esta edición un total de trece ilustraciones de formato cuadrado, valiéndose de tinta, acuarela y carbonilla, las que, a manera de cromos, están pegadas a mano sobre la página; todas ellas, de temática eminentemente infantil, mantienen la tensión vanguardista de los años anteriores.

Además de los xilógrafos e ilustradores señalados, párrafo especial merece la obra de Gervasio Furest, a quien señalamos vinculado al libro *Lautréamont & Laforgue* (1925) de los hermanos Guillot Muñoz. De



4. Gervasio Furest. Cubierta de *El halconero astral y otros cantos*, de Emilio Oribe, Montevideo, 2ª ed., Agencia de Librería y Publicaciones, 1925, 185 x 138 mm. Ejemplar dedicado por el autor a Luis Bertrán. (Colección MLR).

las producciones que le conocemos sin duda la más notable es la cubierta, en tonalidades rojizas, de la segunda edición de *El halconero astral y otros cantos* (1925) de Emilio Oribe (Fig. 4), en la que convergen el magisterio de Lanau y la sensibilidad simbolista del artista. Furest haría también las ilustraciones, ya en tinta, de la quinta edición de *Agua del tiempo* (1930) de Fernán Silva Valdés, con una muy reconocible tapa que muestra a un gaucho templando las cuerdas de su guitarra.

Mayor consideración alcanzaría la obra gráfica de Leandro Castellanos Balparda, en especial en los años '30. Muestra de ello son las xilografías que incluye en *Puñado de agua* (1931), libro de María Elena Muñoz. Las mismas están concebidas con mayor delicadeza de ejecución respecto de las de sus antecesores, y en ellas planean aun ciertas visiones simbolistas; algunas composiciones llegan a rondar la abstracción. Premiado en el Salón del Centenario de 1930, en el apartado de xilografía, junto a Adolfo Pastor y Carlos Prevosti, los libros ilustrados por Castellanos Balparda serán numerosos a partir de entonces, estando entre las ediciones más notables, aunque ya fuera de nuestra época de análisis, las dos de *Mitología de la sangre* (1939 y 1940), poemario de Roberto Ibáñez, con estupendas maderas ejecutadas en el lustro anterior. Desde 1935 Castellanos Balparda asistiría a las sesiones de la Asociación de Arte Constructivo liderada por Torres-García, quedando marcado el influjo en algunas estampas integradas a la carpeta *Tema y variaciones. 11 maderas* (1936) (Fig. 5).

¹⁵ Boglione, Riccardo. "Apto para vanguardia: contexto, pretexto y texto de *Aliverti liquida*". En: *Aliverti liquida*. Montevideo, Editorial Yaugurú, 2012, p. 158. Edición facsimilar con ensayos de Andrés Takach, Georgina Torello y Riccardo Boglione.

En este derrotero xilográfico vinculado al libro podríamos señalar a Julio Verdié y las maderas que incluye en su propio libro *Canciones para cuatro labios* (1931), para las que abreva en la fuente de Lanau, y a Guillermo C. Rodríguez, y en especial a un libro publicado ligeramente fuera de nuestro periodo, el poemario *Orión* (1937) de Blas S. Genovese, en el que se acerca notablemente a las estéticas de Méndez Magariños, inclusive en la combinación de figuras simbolistas con íconos contemporáneos, en su caso ferrocarriles en marcha. En Rodríguez hay tempranos testimonios de simbolismo, y valga por caso la cubierta de *Ansiedad* (1922), libro de cuentos de Eduardo de Salterain Herrera; sus inicios en el grabado datan de principios de los años '30, tímidamente al principio, y con dedicación especial a mediados de esa década, con inclinación a temáticas nativistas¹⁶. Para entonces también se hallaba en vías de consolidación la estampa de temática social, nacida bajo el paraguas de la crisis económica y de la Dictadura de Terra (1933-1938), que en el caso uruguayo fueron estudiadas a fondo por Peluffo¹⁷.

Otros protagonistas en la ilustración de libros

De los ilustradores activos en Montevideo durante los años '20 comenzaremos por destacar a dos cuya producción se había forjado en el decenio anterior bajo tintes simbolistas: Antonio Pena, más conocido

por su faceta como escultor, y Adolfo Pastor. En su obra y en la de otros artistas de su generación, en parte se extendería la huella del simbolismo, transitando desde visiones más bien estandarizadas a propuestas de corte expresionista a través de la xilografía, como hemos señalado. Temáticas religiosas, clasicistas u orientalistas seguirán siendo moneda corriente en la literatura y en la ilustración, conviviendo con los lenguajes de avanzada. Pena y Pastor darían algunos pasos hacia estos.

Dentro de esos trayectos, en el caso de Pena podemos señalar las tapas para revistas como *Gnosis*, en los años '30, en las que consolida geometrizarciones inéditas en su obra, y en el caso de Pastor, actuando como ilustrador de poetas de la nueva generación como Nicolás Fusco Sansone, a quien le diseña la cubierta para *La trompeta de las voces alegres* (1925), en la que mantiene sus ecos simbolistas pero a través de una linealidad más sintética. Para este autor realizaría también la tapa de *Cuentos para un lector desconocido* (1931), ya sobre sendas déco, en las que había discurrido al diseñar la tapa de *Historia de un pequeño funcionario* (1929) de Manuel de Castro, y en las que continuaría al hacer lo propio con la del poemario *Línea del alba* publicado ese mismo año por Juvenal Ortiz Saralegui en la Biblioteca Alfar. Autor de las portadas del *Boletín de Teseo* y de viñetas para la revista *La Pluma*, la obra gráfica de Pastor sería glosada a través de un capítulo espe-

cial por Eduardo Dieste en su libro *Teseo. Los problemas del arte*¹⁸, siéndole además dedicada una monografía por Cipriano S. Vitureira¹⁹.

También se hallaba consolidado como ilustrador en Montevideo, desde la década anterior, el turinés Mario Radaelli, que se movería entre el humorismo gráfico y la ilustración "seria", siendo una de las primeras manifestaciones el raro álbum que publicó en 1911 recogiendo una serie de caricaturas publicadas en años anteriores



5. Leandro Castellanos Balparda. Estampa incluida en su carpeta *Tema y variaciones. 11 maderas*. Montevideo, Tipografía "Atlántida", 1936. Ejemplar N° 17 de una tirada de 100 en pluma, con la firma del autor. (Colección MLR).

16 Ver: Prati, Edmundo. "El maestro grabador Guillermo Rodríguez". En: *Exposición de grabados y monocopias. Guillermo C. Rodríguez*. Montevideo, Salón Nacional de Bellas Artes, 1946; y: *Exposición Guillermo C. Rodríguez*. Montevideo, Intendencia Municipal, 1981.

17 Peluffo, Gabriel. *Realismo social en el arte uruguayo, 1930-1950*. Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes, 1992. Y: Peluffo, Gabriel. *El grabado y la ilustración...*, ob. cit., p. 15-25.

18 Dieste, Eduardo. *Teseo. Los problemas del arte*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Biblioteca Artigas vol. 43, 1964, pp. 172-178.

19 Vitureira, Cipriano S. *El dibujo de Adolfo Pastor*. Montevideo, Revista Nacional, 1943.

en los periódicos *La Razón* y *El Siglo*. Tras el mismo hará junto a Barradas algunas cubiertas para la Biblioteca "Teatro uruguayo" publicada por O. M. Bertani. En los '20 será estrecha la colaboración de Radaelli con el narrador español Antonio Soto, "Boy", radicado en Montevideo, ilustrándole las cubiertas de *El molino quemado* (c.1920), de *El libro de las rondas* (1924) con una de las más modernas tapas de tema infantil concebidas en la capital uruguaya, caracterizada por titulares en curva y facetamiento geométrico del plano (Fig. 6), y de *Las parejas negras* (1926), publicado en Buenos Aires, y en cuya carátula sobresalen dos danzantes siluetas negras.



6. Mario Radaelli. Cubierta de *El libro de las rondas*, de Antonio Soto "Boy", Montevideo, Maximino García Editor, 1924, 185 x 125 mm. (Colección MLR).

Para entonces aparecía con fuerza en el ámbito de la ilustración la figura del polifacético Humberto Frangella, conocido fundamentalmente por su labor como escenógrafo y cartelista publicitario²⁰. En el ámbito del libro trasegó por la temática gauchesca, intentando insuflarle a los lenguajes estéticos cierta renovación, no del todo lograda, como se puede ver en tres obras de 1926: *El federalismo rioplatense* de Alfredo S. Clulow, *Chilcas. Poemas de campo* de Juan Carlos Welker, y *Pitangas y Sina-sina. Poemas camperos* de María Teresa L. de Sáenz (Alondra). En *Raíz honda* (1928) de E. Prunell Alzáibar (Fig. 7), y a través de una serie de tintas con apariencia xilográfica, alcanzará mayor sintetismo, aun manteniendo en algún caso temas de paisaje y en otras figuraciones simbolistas. Entre sus cubiertas más salientes están la del segundo libro de Arturo Despouey *Episodio. Film literario* (1929), composición



7. Humberto Frangella. Cubierta de *Raíz honda*, de E. Prunell Alzáibar, Montevideo, José García Morales Impresor, 1928, 180 x 184 mm. (Colección MLR).

eminentemente tipográfica con impronta déco en sus letras y "al borde del suprematismo" como indicaría Boggione²¹. Tipografía y déco se dan también cita en la del libro *Rumor* (1931) de Atahualpa del Cioppo, y el posterior *La rebelión de la raza de bronce* (1932) de Roberto Hinojosa, que añade la figura de un indígena.

Si hicimos referencia a la vertiente tipográfica desempeñada por Frangella, no le fue a la zaga Héctor Fernández y González, artista poco difundido hasta fechas recientes y que fue responsable de varias cubiertas emblemáticas de la modernidad uruguaya, algunas siguiendo esa línea. Entre las tapas más tempranas que le conocemos se halla la de la edición porteña de *Luz Mala* (1924) de Montiel Ballesteros, a la que seguiría la de *Bajo la misma sombra* (1925) publicada en Minas con poemas de Magri, Cajaraville, Morosoli, Cuadri y Casas Araújo, en las que, al margen de las ilustraciones, muestra un especial cuidado por el diseño a mano de las tipografías. Haría asimismo varias ilustraciones xilográficas para la novela *Él* (1926) de la española Mercedes Pintos, ornada con colorida cubierta de Alfredo De Simone.

Las producciones más sobresalientes de Fernández y González vendrían pocos años después: una de ellas es la cubierta del paradigmático libro de la vanguardia montevideana, el ya mencionado *Palacio Salvo* de Juvenal Ortiz Saralegui (Fig. 8), con una composición en la que juegan papel determinante la tipografía en diálogo con la

20 Ver: Ortiz Saralegui, Juvenal. "Affiches de Frangella". *Correo Literario*, Buenos Aires, año II, N° 11, 15 de abril de 1944, p. 7.

21 Boggione, Riccardo. "Estar en la tapa del libro: la vanguardia uruguaya y alrededores vista a través de las carátulas (1925-1933)". *La pupila*, Montevideo, año 5, N° 24, agosto de 2012, p. 11.

sinéctica silueta del edificio que da nombre al libro. El Palacio Salvo se convirtió en emblema de la modernidad uruguaya desde antes de su inauguración (1928) como lo reflejan el libro de Ortiz Saralegui o el poema que le dedica Ferreiro en *El hombre que se comió un autobús* (1927) donde lo caracteriza como “una girafa (sic) de cemento armado con la piel manchada de ventanas” y del que Juan Filloy escribiría en su *Periplo* (1931): “El Palacio Salvo es, en medio de Montevideo, un enorme cactus de cemento”. Otra tapa de Fernández y González, también magnífica, es la de *Eutrapelia pastoril y gandulesca* (1928) de Junio Aguirre, en tintas rojas y gobernada por una silueta en la que se ve a un hombre recostado sobre un libro abierto, imagen que, acertadamente, Riccardo Boglione colocó en la cubierta del catálogo *Vibración gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay, 1923-1936*. En ese año diseñaba, en sendas similares, la tapa de *Vanguardia. Revista de avance*, uno de los órganos uruguayos de avanzada.

Lo tipográfico acentuará su relevancia en la obra de Fernández y González, siendo lo característico, a excepción de un pequeño rombo rojo que hace de contrapunto a las tintas negras, en la cubierta de *La siega del musgo* (1927) de Cipriano Santiago Viturera y en la de *El pájaro que vino de la noche* (1929) de Juan Cunha Dotti. En las producciones posteriores mostrará su versatilidad en este campo, a la par de una búsqueda incesante de variantes, pero otorgando siempre a la letra un alto porcentaje de la superficie de tapa, por lo general compartiendo protago-

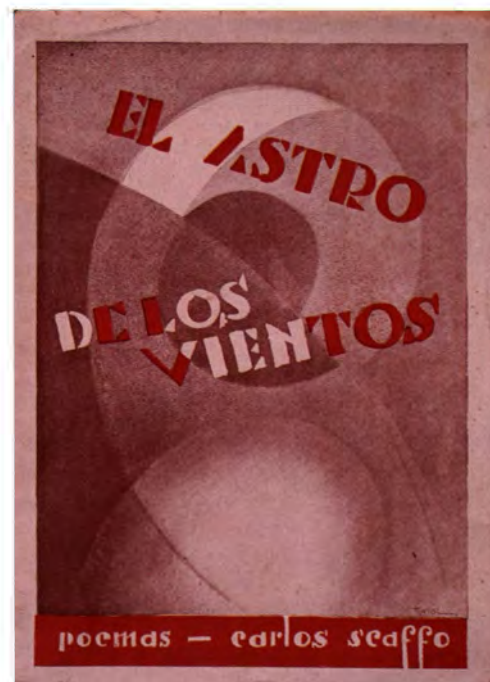
nismo con sintéticas ilustraciones. Es el caso de la de *Los Juegos* (1928) de Juan José Morosoli, incursión en el libro infantil, o tres que vendrían a continuación y que podemos insertar dentro de esa suerte de “constelacionismo” que obsesionó a varios poetas en esos años finales de los '20 e inicios de los '30. Entre estas podemos señalar las de *Elogio de la primera estrella y otros poemas* (1928) de Julio Casas Araujo, *Cielo andariego* (1929) de Abondio Arón Castillo, y *La fiesta de tu luna. Poemas* (1929) de Juan M. Filartigas, publicados todos por la Editorial Albatros en Montevideo, en los que las lunas y las estrellas se erigen en motivos centrales, abriendo a la vez el paso a la geometrización del espacio. Más tardía, pero manteniendo ciertos cánones, es la que



8. Héctor Fernández y González. Cubierta de *Palacio Salvo. Poemas*, de Juvenal Ortiz Saralegui, Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos, 1927, 167 x 137 mm. (Colección MLR).

diseñaría en 1938 para *La lámpara. Vigilias de la cruz y la flauta*, de Manuel Castro, una de sus producciones más logradas.

También incisiva en cuestiones de tipografías y composiciones geométricas y sintéticas fue la labor de Luis Fayol, otro ilustre olvidado hasta fechas recientes. De un singular ejemplo de “constelacionismo” como fue la tapa para *Diálogo de las luces perdidas* (1927) de Sarah Bollo, pasará a practicar un marcado geometrismo a través de cubiertas como las de *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes* (1927) de Vicente Basso Maglio, el poemario *El astro de los vientos* (1929) de Carlos Scaffo (Fig. 9) —con



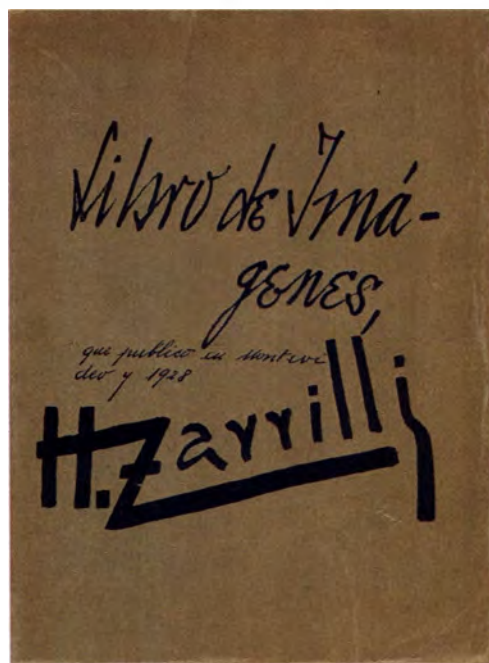
9. Luis Fayol. Cubierta de *El astro de los vientos*, de Carlos Scaffo, Montevideo, Imp. J. Florensa, 1929, 212 x 154 mm. Ejemplar dedicado por el autor a Antonio Machado. (Colección MLR).

una composición de círculos que muestran reminiscencias de Giacomo Balla, como señaló Boglione—, o *Tragedia de la imagen* (c. 1930) también de Basso Maglio, libro de homenaje a Rafael Barradas tras su fallecimiento. En estas dos últimas cubiertas combina el gusto por las palabras en libertad con la presencia de formas circulares que hacen de contrapunto al dinamismo diagonal de los títulos. Ortogonalismo de cierto influjo torresgarciesco es el que caracterizará a otro de sus pórticos mejor logrados, el de *Los cielos* (1935) de Esther de Cáceres (Fig. 10).



10. Luis Fayol. Cubierta de *Los cielos*, de Esther de Cáceres, Montevideo, Editorial Uruguay S.A., 1935, 190 x 138 mm. Ejemplar dedicado por la autora a Rafael Alberti y María Teresa León. (Colección MLR).

Indudablemente las “vibraciones gráficas” que originarían los diseños tipográficos vinculados al libro en el Uruguay, efluvios de las vertientes constructivistas y futuristas, supondrían una verdadera senda de vanguardia, aun acompañando a veces, como bien diría Boglione, a textos que en esencia no lo eran. Y conviviendo con una producción pictórica y escultórica, a veces desarrollada por los mismos artistas que se dedicaban a la ilustración, que tampoco alcanzaban ese carácter de avanzada. En el ámbito del libro, un ejemplo que alcanzó ese atributo tanto en texto como en grafía fue *Himno del cielo y de los ferrocarriles* (1925) de Juan Parra del Riego, en cuya cubierta las



11. Humberto Zarrilli. Cubierta para su *Libro de imágenes*, Montevideo, Imprenta “El siglo ilustrado”, 1928, 205 x 149 mm. Ejemplar que perteneció a Tórtola Valencia, con su firma. (Colección MLR).

negras letras, en distintos tamaños y sobre fondo amarillo, determinan la composición total de la misma con el mínimo agregado de un triángulo en la parte inferior. Del mismo año son dos libros que localizamos durante el proceso de acopio de material, ambos con notables cubiertas tipográficas: el poemario *La serena armonía* de Abondio Arón Castillo, y la novela *Sol* de Lorenzo F. D’Auria, cuya tipografía xilográfica nos recuerda a las que José Sabogal hacía en Lima para ilustrar las carátulas de los libros de su esposa María Wiese.

Entre los ejemplares que se exhibieron en las dos exposiciones de junio de 2013 ya citadas, curadas por Rocca y Boglione, son muchos los que justificaron su presencia por las cubiertas de diseño tipográfico, en los que letra e imagen se contaminan mutuamente. No es nuestro cometido citar los amplios listados, aunque sí aludir a algunos que consideramos particularmente singulares, además de los ya reseñados. En tal sentido nos quedamos con *Libro de imágenes* (1928), de Humberto Zarrilli²² (Fig. 11), que conocimos justamente gracias a Boglione, y cuya escritura manual, de cosecha propia, él la destaca como cercana a muchas publicaciones del primer futurismo ruso²³. El libro está impreso en su totalidad con tintas azules, siguiendo en este sentido a *Nave del alba pura* (1927) de Jesualdo Sosa, también con notable cubierta tipográfica en tinta roja. Boglione señala en sus trabajos varios de los de Fayol y Fernández y González, la tapa de *El posadero que hospedaba sueños sin cobrarles nada*

²² Junto con Roberto Abadie venía publicando distintos libros escolares, los que ilustraba Carmelo de Arzadun.

²³ Boglione, Riccardo. “Estar en la tapa del libro...”, ob. cit., p. 12.

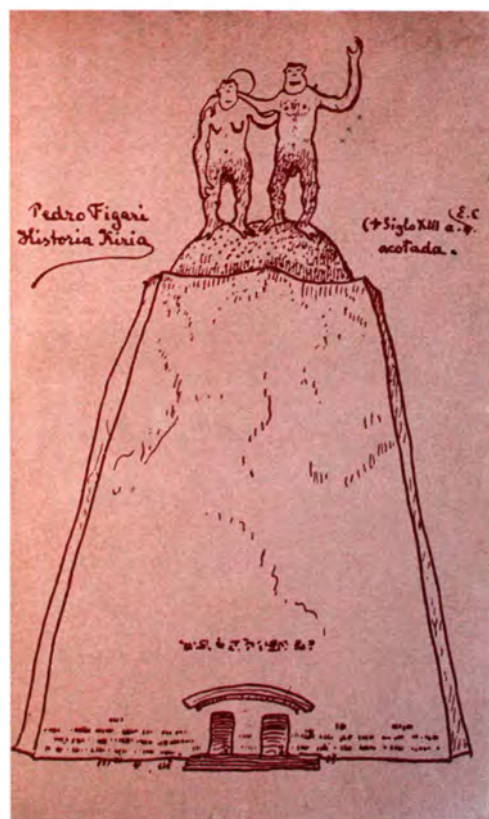
(1929) de Paulina Medeiros, con geométricos subrayados, y la estupenda cubierta de *Pétalos. Poemas* (1934) de Lika Prats, marcada por un dinamismo combinado de letras y formas abstractas en blanco, negro, gris y verde. A ellos agregaremos nosotros un libro de temática nativista, *Campo verde. Nuevos cuentos gauchos* (1931) de T. M. González Barbé (Fig. 12), con dinámica cubierta, producto de un acertado juego de variadas tipografías manuales, formas geométricas y tintas negra, verde y roja.



12. Autor desconocido. T. M. González Barbé. *Campo verde. Nuevos cuentos gauchos*, Montevideo, Palacio del Libro, 1931. 207 x 153 mm. (Colección MLR).

Epílogo

A partir de los años '30, y antes del retorno a Montevideo de Joaquín Torres García (1934), quien revolucionaría el ambiente artístico y abriría amplios senderos para prácticas editoriales inéditas en el país, varias son las vías por las que siguió la ilustración de libros en Uruguay. En buena medida se trató de extensiones de las fórmulas referidas en los apartados precedentes, en las que la geometrización, la



13. Pedro Figari. Cubierta de su libro *Historia Kiria*, París, Editorial "Le Livre Libre", 1930, 227 x 140 mm. Ejemplar dedicado por el autor a Carlos Muzzio Sáenz Peña. (Colección MLR).

impronta tipográfica o el racionalismo *déco* habían tomado la delantera. No faltarían tardías expresiones de un simbolismo teñido por el *déco*, como en las ilustraciones que Francisco Donato hace para *La sangre del justo* (1934) de Ernesto Pinto, o la cubierta que Antonio Vega diseña para su propio libro *Nuevas kásidas* (1935). Tampoco propuestas novedosas como las ilustraciones que una joven Rosa Acle hace para el primer volumen de *Voces de Oriente* (1938) de Laila Neffa, magníficos grabados en metal en los que manifiesta vena expresionista y sensibilidad geométrica, a la par de bordear el informalismo e integrar, en



14. A. D'Agosto. Cubierta de *Kaleidoscopio lírico*. Montevideo, Editorial Albatros, 1935, 180 x 132 mm. Ejemplar dedicado por el autor a sus tíos. (Colección MLR).

algunas obras allí incluidas, pequeñas y lúdicas figuras de tinte primitivista, que anticipa a las que, andando el tiempo, incluirían en sus obras artistas como el chileno Roberto Matta o el colombiano Pedro Alcántara Herrán.

La citación a Rosa Acle abre el panorama a otra mujer vinculada al libro como ilustradora, Giselda Zani de Welker, y en especial las xilografías de tono vanguardista que hace para *Muchacha del alma verde* (1929) de Juan Carlos Welker, y las coloridas cubiertas de dicho libro y de otro posterior, *Poesías y leyendas para los niños* (1930) de Fernán Silva Valdés, ornamentado en todas sus páginas por dibujos a tinta verde. Ambas consolidan al libro infantil como senda de interés para los artistas plásticos, uniendo sus esfuerzos a los de otros ya mencionados como Mario Radaelli o Carmelo de Arzadun. Para esos años llegaban desde París, los dos libros escritos por Pedro Figari con sus personalísimas "acotaciones gráficas", tal la denominación que él mismo daría a sus dibujos: *El arqui-*

tecto (1928), libro de reflexiones filosóficas marcadas por la muerte de su hijo Juan Carlos Figari Castro, e *Historia Kiria* (1930) (Fig. 13).

José María Pagani se mantiene fiel a un dinamismo de figuras y palabras situadas en curva o en diagonal, como se percibe en dos tapas que diseñó para Eduardo de Salterain y Herrera, la novela *Fuga* (1929) y *Perfil de viaje. Oriente y Occidente*; particularmente más notable esta, con las figuras de la Torre Eiffel y una pirámide egipcia reforzando el enérgico movimiento potenciado por la superposición de tintas grises, rojas y azules a través de las que se funden palabra y figura. Esto último se aprecia también en la anónima cubierta de *Flechas quebradas en mitad del vuelo* (1934) de Ernesto Pinto, y en la que A. D'Agosto diseñaría para *Kaleidoscopio lírico* (1935) de Edison Bouchalón (Fig. 14). La figuración geométrica y el carácter sintético de las imágenes signaría a otras producciones del período, como las que Héctor Sgarbi hace para la cubierta e interior de *Ladrillos rojos*

(1931) de Hugo L. Ricaldoni, o las de Norberto Berdia –activo como ilustrador de libros en la Argentina durante los años '20– para *Libro de pausas* (1934) de Cipriano Santiago Viturera; ambos ejemplos nos recuerdan vagamente al imaginario auto-denominado "futurista" del argentino Manuel Mascarenhas para *La ruta del miraje* (1924) de José Salas Subirat.

Como consideración final, esperamos haber aportado en este apretado recorrido por la ilustración del libro en Uruguay, nuevos datos y apreciaciones que refuercen el conocimiento de estos testimonios de la modernidad rioplatense. Hemos perseguido el objetivo, a la luz de los estudios que nos antecedieron, de glosar la trayectoria de los artistas más destacados en ese ámbito, a la par de reflejar rasgos salientes de sus lenguajes plásticos, técnicas, espacios de acción y variadas contingencias, internas y externas, mostrando esos "cambios y persistencias en tiempos de transición" que determinan el presente número de *Temas de la Academia*.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, Argentina, 1967). Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular en la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica. Ha comisariado varias exposiciones y publicado numerosos estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos, destacando los libros "Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica" (Madrid, 2004), "Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia" (Zaragoza, 2005), "América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925" (Madrid, 2006), "Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)" (Lima, 2009), "Memorias de la Independencia. España, Argentina y México 1908-1912" (Madrid, 2012) y "Alma Mía: Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930)" (Quito, 2013). Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica. Web: <http://www.ugr.es/~rgutierr/>

La arquitectura de tierra en la Quebrada de Humahuaca

NÉSTOR JOSÉ

Introducción

Tal vez sea conveniente comenzar por ponernos de acuerdo a qué arquitectura nos referiremos en el siguiente discurso. Arrojar una rápida mirada a la Quebrada de Humahuaca, la que el hombre camina y habita, desde hace 10.000 años y poder así llegar a entender cómo se ha desarrollado la “arquitectura de tierra” hasta llegar a nuestros días, época que se caracteriza por los cambios acelerados, no solo en la construcción, sino también en los valores, símbolos, percepciones y modos de vida.

Es posible que un breve repaso por sus orígenes, su evolución y su reposicionamiento en los tiempos actuales sea necesario para la realización de un balance de los elementos de permanencia y de cambio en esta arquitectura que ayuda a caracterizar un “paisaje cultural” particular.

Esta mirada, indudablemente, nos llevará a efectuar sugerencias que conlleven a la conservación de una identidad, no solo de un paisaje sino del hombre que la vive y la disfruta.

Algunos conceptos

En “Arquitectura y Construcción con Tierra en la Quebrada de Humahuaca” (libro inédito), Rodolfo Rotondaro comienza así: *En las últimas décadas se habla de “arquitectura de tierra”, “en tierra” o “con tierra” en referencia a todas aquellas manifestaciones tecnológicas, arquitectónicas y urbanísticas que emplean a la tierra cruda como el único o el principal material constructivo. Se las denomina con frecuencia “de tierra cruda” para establecer la diferencia con las del ladrillo cocido, artesanal o industrial, al cual no se incluyen.*

Muchos autores, desde un enfoque tecnológico la llaman “tecnología de tierra cruda”, “de tierra sin cocer”, “del adobe” o “construcciones de barro”. Otros las llaman “arquitecturas naturales”, “tradicionales”, “indígenas” o “vernáculos”. Y no faltan aquellos que hablan de “la arquitectura de los pobres”, concepto cargado de prejuicios y desconocimiento de los valores y posibilidades que brinda este material.

Más allá de las definiciones y nominaciones de esta técnica, en la Quebrada de Humahuaca, la arquitectura ha sido, es y será por mucho tiempo construida a base de tres materiales básicos: la tierra, la piedra y la madera, con predominancia de la primera.

A pesar de la introducción de nuevos materiales y nuevas tecnologías, un índice muy alto de la arquitectura está construido en “tierra cruda”.

La génesis de la arquitectura en la Quebrada

No voy a referirme a la arquitectura monumental, sino en forma tangencial. Quiero referirme a la arquitectura urbana y rural donde habita el hombre común, donde desarrolla su vida con su grupo familiar, donde trabaja, duerme, come, nace y muere.

A esa arquitectura que acompaña al monumento que sin ella no se lo puede comprender y percibir en su totalidad. Es necesario que echemos una mirada al pasado e introduciéndonos en la formas de la vivienda del hombre de la Quebrada.

Quizá debamos remontarnos a 10.000 años cuando el hombre caminaba esta región, nómada, cazaba y recogía alimentos como medio de subsistencia y se refugiaba en fenómenos naturales como cuevas

y aleros para abrigarse. Tal vez podía coadyuvar la protección amontonando tierra o la construcción de un murete de guano. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en Inca Cueva, que se caracteriza por sus pinturas rupestres realizadas en distintos momentos.

Cuando este hombre se vuelve sedentario entre el 3000 al 500 aC., encuentra que la domesticación, tanto de animales como de vegetales, es una forma más eficiente para dar respuesta a sus necesidades básicas, la alimentación, el vestido y el abrigo. Como resultado de ello aparece la arquitectura, elemental, “primitiva”, al decir de Amos Rapoport. Es una vivienda conformada por una sola habitación, construida por los propios usuarios. Con una tecnología incipiente se van levantando los muros de piedra sin material de unión, las pircas. Las cubiertas de madera, generalmente de cardón terminadas con barro.

Estas características constructivas se fueron conservando por mucho tiempo. Los cambios han sido muy lentos. Estos se daban a medida que las necesidades básicas

se iban complejizando. Aparece el barro como material de unión de las piedras de los muros y se van adhiriendo otras habitaciones y separando las funciones. La forma, muy irregular en sus comienzos, se podría decir que respondía a una adaptación a la topografía de la localización de la vivienda. Se pasa a las viviendas de planta circular, luego a la rectangular. El interior y el exterior de ellas representan espacios totalmente diferenciados por la forma que se los vive y se los usa. No existen espacios de transición.

Con el tiempo la vivienda fue adquiriendo otra forma, según la introducción de nuevos materiales y la evolución de las tecnologías, pero sobre todo un cambio en la forma de pensar y sentir de sus habitantes. Una modificación en el “modo de vida”.

Este modo de vida fue creando normas constructivas prescriptas por una tradición que se fue transmitiendo de generación en generación. La forma de la arquitectura está muy relacionada con la cultura del lugar. Así podemos entender la persistencia en el tiempo y la resistencia a los cambios.

Algunos hechos ocurridos en la Quebrada influyeron en la arquitectura y en los asentamientos.

Entre el 1000 y el 1500 de nuestra era aparecieron los *pucaras*, asentamientos de poblados en lugares altos, abandonando los poblados bajos. Probablemente por una superpoblación, o por liberar territorios para el cultivo, o por razones defensivas. Esto trajo aparejado formas urbanísticas y arquitectónicas diferentes. Sin grandes cambios tecnológicos, los materiales eran los mismos, pero las localizaciones debieron adaptarse a la topografía del medio.

Otro hecho, entre los años 1430 y 1480 se produjo la introducción incaica que en forma pacífica sentaron reales en el seno de las poblaciones Omaguacas, donde desarrollaron una arquitectura que respondía a las formas del imperio inca. Esta nueva expresión no llegó a influir en la forma de la arquitectura originaria. Pareciera que solamente era una arquitectura diferente, de



Arquitectura rural vernácula



Arquitectura primitiva. Pucara de Tilcara (reconstrucción)

cierto prestigio que servía para diferenciarse y demostrar “poder”. En nuestros días, son los arqueólogos los encargados de demostrar su presencia en la Quebrada y revelarnos sus formas.

Algún tiempo después llegaron los españoles. El paso por la región data de 1535, pero es después de vencer a Viltipoco en 1595 que el español ocupa la Quebrada de Humahuaca. Esta acción imprimió una impronta significativa, no solo en la arquitectura, sino en la situación socio cultural de la Quebrada y de América toda.

En este punto debemos recordar lo que decía Fernando Chueca Goitia cuando expresa en “Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana” que *“El Cristianismo, el Idioma y la Arquitectura son los tres grandes legados que España ha dejado en aquel vasto continente”*. Tres rasgos importantes que no se pueden dejar de lado e inevitablemente se los debe tener en cuenta en el momento de estudiar y evaluar los cambios que se produjeron. Sin lugar a dudas se introdujeron en una cultura pre-existente utilizando como instrumentos “la cruz y la espada”, y que Chueca Goitia justifica diciendo *“En el fondo son tres lenguajes que exigía el ascenso natural de unos pueblos al llegar a zonas de convivencia universal, una vez rotos los diques geográficos que separaban la redondez del mundo. La religión, el lenguaje con el más allá; el idioma, el vehículo de comunicación universal necesario para salir del estrecho cerco de las culturas precolombinas, y la arquitectura, como expresión del nuevo ecumenismo”*. Más

adelante habla de otro factor y agrega para que *“el Nuevo Mundo llegara también a estructurarse: este factor fue la Revolución Industrial, la técnica. Pero fue una empresa más dura movilizar a un continente cuando la técnica no se había inventado”*. Sin embargo el Arquitecto y Arqueólogo Javier F. Escalante Moscoso nos ilustra con lujo de detalles el grado de desarrollo tecnológico alcanzado por los pueblos originarios en su libro “Arquitectura Prehispánica en los Andes Bolivianos”. Si bien los conceptos del libro se circunscriben a nuestro vecino país, se aplica, en menor o mayor grado, a los otros países que comparten a los Andes como patrimonio natural.

Indudablemente cuando Chueca Goitia habla de arquitectura, se hace extensiva a los asentamientos. De ahí que se puede hablar de una arquitectura y un urbanismo con claras influencias hispánicas.

A partir de estos acontecimientos se van desarrollando una arquitectura y un urbanismo que resultan de un sincretismo entre



Arquitectura rural vernácula con el patio como eje vertebrador del patrón espacial

lo heredado de los antepasados y lo que llega de España, o sea entre lo tradicional y lo nuevo.

Es este el momento oportuno para aseverar que la arquitectura “primitiva” va dando paso a otra, la “vernácula” o “pre-industrial”, caracterizada por la disminución de la participación comunitaria y el aumento de los especialistas. Siempre con la presencia y participación activa de los “usuarios” que conocen sus necesidades y exigencias, saben lo que quieren.

Para darse una idea del grado de solidaridad y la participación comunitaria, conocida en el mundo andino como la “minka”, que existió, y todavía existe, en estas sociedades.



Arquitectura “nueva” sobre una arquitectura tradicional

Resulta conveniente citar un texto del libro “Tecnología Andina”, cuyo compilador es Rogger Ravines, escrito en quechua por Prudencio Arquiniña, cuya traducción la transcribo a continuación:

WASI PIRQAY / CONSTRUCCIÓN DE UNA CASA

Hacemos una casa construyendo con piedra. De una en una colocamos las piedras acuñando con piedrecitas pequeñas. Terminando de hacer la pared, la embarramos con barro. Con agua batida (y barro) le enlucimos los huecos de la pared de piedra. Luego colocamos juncos de palo. De Saqsaqueru, Sintu, del bajío lejano, compramos palos qewna. Con hilo de llama amarramos los juncos de palo. Después de amarrar el ichu. El ichu lo cargamos en nuestras espaldas. Solo en un día cortamos el ichu con la segadera. Esparcimos el ichu para cubrir la casa. Luego lo cubrimos sobre el junco de palos. Hacemos agarrar (el ichu) con sogas de ichu a palitos metidos en huequitos para que el viento no arrebatte. Terminamos una casa pequeña, (trabajando) con tres, cuatro hombres, en ocho días. La casa de ichu es caliente. La casa de ichu tiene puertita pequeña. Una casa de paja solo dura un año; solo al año cubrimos otra vez con paja. Otras casas de ichu son cosidas con sogas de ichu. Estas casas cosidas duran dos años, tres años. Una vez que hemos terminado la casa, tomamos asiento tomando trago, masti-cando coca (y) comiendo buena comida. Otras veces, tocando vibuela, cantamos. En esa misma casa vivimos durmiendo (y) cocinando. En esta nuestra misma casa guardamos cualquier cosita que tenemos. Abí mismo reunimos también nuestros vestidos (y) comidas. La leña también allí nomás reunimos: el césped, la boñiga, la leña

para cocinar. Para las gallinas hacemos una casita afuera. También hacemos una casita afuera para nuestros perritos. Dentro de nuestra casa hacemos tirantes para colgar nuestros vestidos. Hacemos un poyo para colocar nuestro granerito. Ponemos en el granero, cebada, maíz, papas, chuño (y) habas.

Podemos asegurar que esta arquitectura vernácula carece de pretensiones teóricas, completamente empírica; los elementos condicionantes son la topografía del lugar y el clima. El emplazamiento es primordial, se busca siempre el respeto a las otras personas y a sus casas, al entorno, al ambiente total, ya sea natural o el creado por el hombre. Y siempre dentro del orden que la tradición ha establecido, ya que esta tiene fuerza de ley y es respetada por todos.

La arquitectura vernácula, sobre todo la urbana, disminuye en la medida que la tradición disminuye o desaparece. Esto puede deberse a la aparición de edificios, complejos, que no se ajusten al modo “tradicional”, o a la pérdida del sistema de valores aceptado y de la imagen del mundo y a la falta de objetivos compartidos. Una razón importante es que nuestra sociedad premia a la originalidad.

En la actualidad nos encontramos con la instalación de un individualismo salvaje, un consumismo desmedido, la promoción de modelos de vida totalmente foráneos que son promovidos, sobre todo, por los medios de comunicación. El “turismo descontrolado” hace lo suyo.

En este punto, tal vez sea útil preguntarse, ¿vale la pena estudiar el pasado?

Indudablemente sí, porque estamos convencidos que podemos aprender mucho del pasado. Su estudio tiene un sustento filosófico que nos hace conocer la complejidad de las cosas, aclarar los elementos constantes y los que cambian. Sobre todo porque pone en evidencia el cambio de valores, símbolos, percepciones y modos de vida. De igual manera es muy positivo analizar los elementos que persisten.

Las comparaciones no solo son necesarias, sino inevitables para descubrir las permanencias y los cambios, pero siempre utilizando las escalas convenientes para no perderse en el intento.

La arquitectura de tierra en la actualidad

En la actualidad observamos una arquitectura de tierra que la podemos dividir en tres grupos perfectamente diferenciados:

1. La “tradicional”, construida con las formas, las técnicas y los materiales como lo hacían los antepasados. Puede ser urbana como rural. Con escasa participación de especialistas (carpinteros, sanitarios, etc.) y sin la intervención de profesionales de la construcción. La mano de obra, en general, es la del usuario.
2. Una arquitectura de tierra basada en modelos foráneos, con uso de materiales y técnicas mixtas. Se manifiesta con mayor profusión en zonas urbanas. Si bien la construcción es llevada adelante por los

diferentes gremios de la construcción (albañiles, sanitarios, electricistas, etc.), el usuario tiene una participación activa, ya que sabe lo que quiere, conoce sus necesidades y exigencias. Es casi nula la participación de profesionales.

3. La arquitectura moderna, fruto del intelecto de profesionales como arquitectos, ingenieros, maestros mayores de obra, que utilizando una mezcla de materiales y técnicas tradicionales con otras nuevas, producen como resultado edificios que buscan integrarse con el entorno, con el ambiente natural, pero con una expresión actual, contemporánea. El usuario se convierte en "el cliente".

Más allá que esta diferenciación pone en evidencia la permanencia o cambios de los modos de vida, la fidelidad o no a lo "tradicional", la arquitectura de tierra en la actualidad, como hace mucho tiempo atrás, va acomodándose a los condicionantes naturales como la topografía, el clima, los recursos naturales y las catástrofes naturales, como inundaciones, aluviones de barro, etc.

Para caracterizar la arquitectura del primer grupo, la *vernácula* o *tradicional*, deberíamos hacerlo desde distintos ángulos: sus materiales, tecnologías, usos, formas, adaptación a la topografía, clima, etc. Y arrojar una ligera mirada al "usuario", al hombre que la habita.

Empezaremos por este último aspecto. Se trata del "quebradeño", originario de la

región, impregnado de la cosmovisión andina. El que ha recibido una herencia importante de sus antepasados, que la valora y la sostiene y está dispuesto a transferirla a sus hijos. Ha recibido un cúmulo de costumbres, ritos y símbolos que lo contienen para conformar su forma de vida, su identidad. El respeto por el pasado, por "los abuelos", es muy fuerte. Es un espectador de la modernidad, de la que toma lo necesario sin que esto signifique un cambio en su vida ni en la visión que tiene del mundo.

Para facilitar el análisis y las descripciones dividiremos nuestro estudio en la arquitectura rural y urbana.

La vivienda rural representa el mejor y más claro ejemplo de la arquitectura tradicional. Responde a un patrón espacial, que salvo algunas diferencias, se repite en las viviendas de todo el campesinado. Tal vez estas diferencias se deban a la adaptación al terreno, o al mejor aprovechamiento de los aspectos climatológicos.

Para la construcción de estas viviendas se busca un terreno apto: al resguardo de los riesgos naturales, que sea plano o al menos que no signifique realizar muchos movimientos de tierra. Ya se habló sobre el respeto por el entorno natural. Puede que se complemente con aterrazamientos o contenciones por seguridad.

Estas viviendas se conforman en grupos compactos de habitaciones, dispuestos en

forma lineal, o en L o en U. Siempre cuenta con un patio, elemento fundamental en esta arquitectura ya que en él se desarrollan la mayor parte de las actividades diurnas, generalmente cuenta con un árbol o un pozo de agua, un cantero u otro elemento alrededor del cual pivotean las diferentes acciones de la familia. Estos patios generalmente están orientados al Este, Noreste o Norte.

Las habitaciones son de diferentes tamaños, rectangulares con techos de una o dos aguas. Las puertas de acceso a las mismas se disponen dando al patio sobre la pared más larga. Sus funciones no están completamente definidas, tanto sirven como dormitorios, depósitos o para la realización de ciertas actividades religiosas. Poseen pocas aberturas, las mínimas necesarias, siendo las ventanas de dimensiones reducidas.

La cocina es una habitación más pequeña, generalmente con un fogón en el medio. Lugar para la realización de las comidas, donde se las ingiere y se reúne el grupo familiar.

La vivienda cuenta con varias construcciones auxiliares tales como cercos, corrales, gallineros, hornos, huertas, etc. A estos se le puede agregar un pequeño local que encierra una letrina, alejada de las habitaciones principales.

El crecimiento de la vivienda se resuelve por la agregación de módulos, siguiendo la forma del asentamiento o comenzando a crear otra L o U.

En síntesis, la arquitectura rural de la Quebrada es muy sencilla, donde sus espacios, interiores y exteriores tienen una multiplicidad de funciones. Este tipo de arquitectura ha sufrido muy pocos cambios en el transcurso del tiempo.

La arquitectura vernácula urbana se encuentra, generalmente, en la periferia de los centros poblados o pertenecientes a caseríos y pequeños asentamientos. Recordemos que gran parte de estos asentamientos lo constituían los “pueblos de indios” que se consolidaron como urbanizaciones cuando los españoles trasladaron las poblaciones rurales dispersas a ellos (reducciones). Estos pueblos se conformaban a partir de la ubicación de la plaza y la iglesia, eran el punto de partida. Las viviendas se fueron acomodando irregularmente, adaptándose a la topografía, pero tratando de repetir el patrón espacial rural. Éste recibió los aditamentos de la arquitectura hispánica.

En la segunda mitad del S. XIX se realizó la regularización de las urbanizaciones



Los pueblos se conformaban a partir de la ubicación de la plaza y la iglesia, eran el punto de partida

dando como resultado calles que se entrecruzaban ortogonalmente conformando la “cuadrícula” que preconizaban las Leyes de Indias. Por lo tanto se delimitaron las manzanas que contenían lotes de diferentes tamaños, pero siempre más pequeños que las grandes extensiones de los terrenos rurales. Esta acción caracteriza a la época republicana que transforma los pueblos de indios en pueblos civiles, instalando el sistema de propiedad individual. Allí se fue acomodando la arquitectura vernácula urbana.

Una serie de habitaciones dan a la calle y el ingreso a la vivienda se efectúa por una puerta en el centro del predio o a un costado, generalmente por un zaguán que desemboca en un patio, alrededor del cual se disponen las habitaciones principales. Se pasa a otro patio donde se encuentran las habitaciones de servicio, siendo la más relevante la cocina. En la parte posterior de la vivienda se encuentra el baño, también la huerta, gallinero, corral, etc. No falta el horno para la fabricación del pan.



Se construyeron viviendas urbanas “italianizantes”, o a las existentes se les hacía fachadas con ese modelo

La tecnología de construcción es la tradicional, con predominio en el uso del cimiento de piedra con mortero de barro, adobe para muros y cardón, paja y torta de barro en los techos, con pisos de tierra o de tierra apisonada. (Rondadoro, Rodolfo)

Para referirnos a la arquitectura del segundo grupo también tendremos que recurrir a la historia y solo voy a referirme a la arquitectura urbana.

En la segunda mitad del S. XIX hasta muy entrado el S. XX se construyeron viviendas urbanas “italianizantes”, o a las existentes se les hacía fachadas con ese modelo. A esto coadyuvó la llegada del ferrocarril a principios del siglo pasado, que introduce nuevas ideas, gustos, modas.

El paisaje urbano cambió: calles angostas, fachadas de muros altos, con pretils, gárgolas de cinc para el desagote del agua de lluvia, aberturas de mayor tamaño. Cambio que se transformó en un sello de jerarquía de los centros de los pueblos, cercanos a la plaza y la iglesia.



Paisaje urbano con una arquitectura “italianizante”

Entre los años 1930 a 1950, muchos citadinos, conformados por familias de buen pasar económico, de Jujuy, de Salta y, sobre todo de Tucumán, tentados por el aire puro y el sol descubrieron la Quebrada, y también la forma de escapar de enfermedades, como la tuberculosis, que amenazaban en esa época muchos de los centros urbanos. Esta actitud trajo aparejado la construcción de viviendas de grandes dimensiones que servían para albergar al numeroso grupo familiar. Estas casas en que los muros estaban contruidos en adobe, la mayoría de las veces, las cubiertas eran de tejas coloniales o chapas de cinc y los pisos de madera machihembrada o de mosaicos calcáreos. No solo la tecnología cambiaba, sino una nueva expresión se instalaba. Las casas tipo “chalets” van a cambiar la identidad de algunos pueblos, ahora pasarán a ser las “villas veraniegas”.

Pero otra arquitectura de este grupo, merece un párrafo aparte por su proliferación. Aquella que es construida por gente que se ha dado un paseo por centros urba-

nos importantes y toma como modelo al “chalet californiano” para luego construir haciendo una interpretación *sui generis* que más bien le sirve para sentar un *status* sobre sus vecinos. Caracterizada por tener uno o dos niveles, con murete sobre la calle, limitando un jardín que da a un pequeño “porche”. Su propietario es de un perfil de escasos recursos que se debate entre lo tradicional y lo moderno.

Al referirme a la arquitectura del último grupo debo hablar de los acontecimientos acaecidos en la Quebrada en la última década.

El cambio del valor del dólar del 2001-2002 produjo un giro importante del flujo del turismo. Aquellos que viajaban al exterior, cambiaron para hacer turismo interno. La Quebrada se transformó en una oportunidad.

A esto se le debe sumar que el 2 de julio de 2003 la Quebrada fue inscripta en la Lista de Patrimonio Mundial por la UNESCO,

colocándola en la vidriera del mundo. Esto significó la garantía para que el turista pueda disfrutar de un patrimonio con cierta autenticidad e integridad.

Todo esto transformó a la Quebrada en una gran atracción para los nativos que se habían ido buscando otras formas de subsistencia y para otros que no siendo originarios, querían apostar al turismo. Esta década se caracterizó por un crecimiento demográfico importante.

El aumento de población produjo un crecimiento precipitado de la urbanización, sin un plan preconcebido, sin control. Se realizaron construcciones en lugares inaccesibles y de grandes riesgos. Las viviendas se precarizaron, se construía como se podía. La tradición como dique de contención y orden, desapareció.

El estado ante las nuevas y acuciantes necesidades *debió construir barrios de viviendas para la creciente población estable y apeló a soluciones que, lejos de apoyarse en los valores de la*



La arquitectura que toma como modelo al “chalet californiano”



El Estado salió a paliar la situación provocada por el aumento demográfico con planes “no muy felices”



Arquitectura construida para veraneantes

cultura del lugar, tienden a incorporar materiales y procedimientos constructivos que le son ajenos, generando una ruptura al contexto antes que la integración que caracterizó a la producción tradicional. (Olga Paterlini)

Los emprendimientos turísticos generaron una arquitectura asumida por profesionales: hoteles, posadas, restaurantes, casas de veraneantes que con la utilización de materiales y tecnologías del lugar, tratan de acercarse a la arquitectura tradicional con un lenguaje contemporáneo mediante el acercamiento de los *valores colectivos, en cuanto a escala y morfología*. Se realiza una revalorización de los materiales y tecnologías tradicionales, se recrea con la incorporación armónica de nuevos elementos que se reinterpretan y producen aportes.

Muchos autores catalogan a esta forma de construir “arquitectura con modernidad apropiada”.



Arquitectura actual que toma las formas tradicionales

Reflexiones finales

Cuando el Centro de Patrimonio Mundial, UNESCO, inscribió a la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad, lo hizo en la categoría de *Paisaje Cultural Evolutivo*. Este término que se asocia a evolución nos invita a consultar en el diccionario: *cambio gradual de algo en una dirección que se considera de avance*. Esto conlleva que está implícito el *Cambio*.

No se puede congelar a la Quebrada de Humahuaca. El gran desafío es encontrar el equilibrio entre lo tradicional y lo nuevo.

Se deberá fortalecer los rasgos identitarios para que los cambios sean beneficiosos y que las permanencias sean cuidadas. Saber claramente qué somos y qué queremos ser para no perdernos en los laberintos del devenir.



Arquitectura contemporánea con intervención de profesionales

BIBLIOGRAFÍA

Albeck, María Esther y González, Ana María. *Quebrada de Humahuaca, más de 10.000 años de historia*. Escuela Normal “Eduardo Casanova”. Tilcara – Jujuy – Argentina. Enero de 2001.

Amos Rapoport. *Vivienda y Cultura*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona. 1972.

Arboleda, Gabriel. *¿Qué es la arquitectura vernácula?* (Internet) Berkeley, CA: Etnoarquitectura.com, 29/5/2006.

Bellalta, Jaime. *La vivienda espontánea y el crecimiento urbano*. (Internet) Revista Eure. Chile, 4/7/1975.

Chueca Goitia, Fernando. *Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana*. Editorial Dossat, S.A. España.

Cruz Díaz, Marco Eber. *El significado de la vivienda vernácula*. (Internet) Horizontes # 2. Revista NHAC. México. 2/9/2012.

Escalante Moscoso, Javier F. *Arquitectura prehispánica en los Andes bolivianos*. 4ª Edición. Colección Patrimonio. Ediciones CIMA. La Paz – Bolivia. 2013.



La arquitectura en la Quebrada de Humahuaca ha sido, es y será por mucho tiempo construida a base de tres materiales básicos: la tierra, la piedra y la madera

García García, Alejandro. *Vivienda, familia, identidad. La casa como prolongación de las relaciones humanas*. Revista Trayectorias N° 17. Universidad Autónoma de Nuevo León. México. 2005.

Maldonado, Diana. *Arquitectura vernácula urbana*. (Internet) Revista Arquitectos. México. 13/3/2013.

Nicolini, Alberto. *Preservación del Patrimonio Vernáculo y Popular*. Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán. 1990.

Ontiveros A., Teresa. *Vivienda Popular Urbana y Vida Cotidiana*. (Internet) Ponencia para el Congreso Nacional de Antropología. Mérida. Venezuela. 30/5 al 4/6/1998.

Ordoñez, Lourdes. *La tierra, un material de construcción sustentable*. (Internet) Pensamiento Universitario. UAEM – México.

Paterlini, Olga; Villavicencio, Susana; Rega, María Alejandra. *Arquitectura Popular y Modernidad Apropiaada en la Quebrada de Humahuaca. Argentina*. Ponencia para el Congreso Internacional sobre Arquitectura Vernácula "Andalucía y América, entre la Tradición y la Modernidad". Carmona, Sevilla. Octubre de 2005.

Ravines, Rogger. *Tecnología Andina*. 1° Edición. Instituto de Estudios Peruanos – Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas. Lima, Perú. Marzo de 1978.

Rotondaro, Rodolfo y José Néstor. *Arquitectura*

y Construcción con Tierra en la Quebrada de Humahuaca. Inédito.

Rotondaro, Rodolfo. *Arquitectura y Tecnología en la Quebrada de Humahuaca*. Informe para el Centro de Patrimonio Mundial para la inclusión de la Quebrada de Humahuaca en la Lista de Patrimonio Mundial. Jujuy. Mayo de 2001.

Tiburcio Verdugo, Pável Humberto. *Arquitectura y diseño. Adecuación del espacio habitable en la ciudad de Nogales, Sonora*. Tesis. Hermosillo, Sonora, México. Febrero 2008.

Torres Zárate, Gerardo. *Arquitectura vernácula, fundamento en la enseñanza de la sustentabilidad*. (Internet) Horizontes - Revista de arquitectura. México. 2011.

Néstor José. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como Profesional Técnico de la Dirección de Estudios y Proyectos, dependiente de la Municipalidad de San Salvador de Jujuy. Proyectista y Conductor de Obras de edificios particulares varios. Director del Proyecto "Fortalecimiento del Desarrollo Turístico y Conservación de la Identidad Cultural a través de la Arquitectura de Tierra en la Quebrada de Humahuaca, Patrimonio Mundial". Proyectos Federales de Innovación Productiva 2007. Es Socio fundador de la Editorial "Ideas Nuestras", Jefe de redacción de la Revista "A+d" Arquitectura más diseño, dedicada a la promoción de las expresiones arquitectónicas contemporáneas, al patrimonio, arte, artesanías, viajes, etc. Es Asesor Consulto de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Académico Delegado en la Provincia de Jujuy de la Academia Nacional de Bellas Artes, Miembro del ICOMOS (Comité Internacional de Monumentos y Sitios) de Argentina e Internacional.

Un siglo de permanencia y cambio en las ciudades sudamericanas: Cuatro tipos nuevos de estructura urbana entre 1850 y 1950

ALBERTO NICOLINI

En las ciudades “ex novo”, es decir en aquellas ciudades que surgieron en la Historia por iniciativa de una voluntad política mediante una fundación formal estableciéndose en un sitio determinado, la estructura urbana inicial definida por la traza ha sido su aspecto más persistente, el de más larga duración a través de todo su desarrollo histórico¹. Algunos de esos asentamientos resolvieron las diversas necesidades funcionales y, especialmente las defensivas, adecuándose pragmáticamente a las características del lugar, resultando de ello una estructura urbana irregular. En otros casos, se definió la traza previamente a la fundación mediante un diseño geométrico que pudo presentar diversos grados de regularidad y ella fue la base de la estructura urbana ejecutada en el lugar.

La estructura del tipo urbano hispánico, 1530-1850

Los primeros asentamientos urbanos europeos en América, desde la Isabela de Colón en la isla de Santo Domingo, en 1494, tuvieron carácter insular en el ámbito del Caribe abarcando también Cuba y Puerto Rico. Más tarde, las extensas costas sudamericanas fueron motivo de fundaciones; en la “Tierra Firme” –costa caribeña de Colombia– como San Sebastián (1509) y Santa María La Antigua (1510) y desde el Atlántico, Buenos Aires (1536) en el Río de la Plata y las primeras portuguesas de São Vicente (1532), Olinda (1535) y Salvador de Bahía (1549). Sus trazas se atuvieron a las condiciones del lugar, resultando estructuras urbanas irregulares o con grados incipientes de regularidad.

La traza con la máxima regularidad alcanzada en América y constituida en un tipo que se reiteró fue la cuadrícula hispanoamericana, una construcción progresiva y empírica que tuvo sus antecedentes

inmediatos en tiempo y lugar en las dos ciudades regulares rectilíneas creadas en Andalucía por los Reyes Católicos: Puerto Real de Cádiz en 1483 y Santa Fe de Granada en 1491. El paso siguiente hacia la regularidad máxima, ya en América, lo dio Nicolás de Ovando –que había participado de la campaña de Granada– con el traslado y fundación de la ciudad de Santo Domingo en 1502, trazándola con un haz de calles anchas, rectas y paralelas que se cortan, en forma oblicua con otro haz de calles rectas y paralelas.

La regularidad avanzó dos pasos más, ya en el continente, cuando en 1519 Pedrarias Dávila fundó Panamá, cuya traza estaba formada por calles rectilíneas cortadas en ángulo recto y luego, en 1522, Natá, fundación que no perduró pero que dejó constancia en su acta que su traza tuvo una estructura modular de manzanas con solares cuadrados de gran tamaño, justificados dado que se trataba de un poblado de agricultores.

Luego de la conquista del Imperio Azteca, la experiencia de la construcción de la nueva capital, México, a partir de 1522 sobre la vieja Tenochtitlán, se transfirió a las posteriores fundaciones de Guadalajara, Guatemala y Oaxaca, cuyas trazas fueron las que iniciaron el tipo en cuadrícula regular en América del Norte y Central luego de 1530.

En Sudamérica, la etapa decisiva la protagonizó Francisco Pizarro, quien, más allá de la extraordinaria pero sangrienta proeza militar de la conquista del Imperio Incaico, tuvo una decisiva labor como gobernante y fundador de ciudades, comenzando por la que se trazaría con el tipo geométrico fundamental de ciudad de la Hispanoamérica del Sur, la ciudad de Lima, fundada en 1535.

¹ Braudel, Fernand, “Histoire et Sciences Sociales: la longue durée”. En “Annales. Economies, Sociétés, Civilisations”, oct.-déc. 1958. Paris, Armand Colin, 1949, pp. 726-753. También: Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, cap. “La larga duración”, Alianza ed., Madrid, 1968, pp. 60-106.

Antes de esa fecha y, desde 1502 en Santo Domingo, Pizarro había hecho un largo aprendizaje en la fundación de ciudades en el área Caribe-Tierra Firme: había estado presente en las fundaciones de San Sebastián (1509), Santa María La Antigua (1510) y acompañando a Pedrarias Dávila en las de Panamá y Natá.

Luego de Lima, fueron creadas por él mismo o por sus capitanes Piura, Trujillo, Guayaquil, Bogotá, Cali, Popayán, Ayacucho, Arequipa, La Plata y Santiago de Chile, todas antes de 1541, fecha de su muerte. Más tarde se fundaron Caracas en 1567, La Paz en 1548, Concepción en 1550 y desde 1551 en el actual territorio argentino, Santiago del Estero y San Miguel de

Tucumán y las tres de la región de Cuyo: Mendoza, San Juan y San Luis.

La Ciudad de los Reyes, como se denominó Lima, fue la primera fundación sudamericana trazada con la cuadrícula regular y, desde que se convirtiera en la capital del Virreinato del Perú en 1542, fue de hecho la capital de la Sudamérica española y fue su traza el modelo urbano a seguir, no sólo en su diseño geométrico sino también en las dimensiones de sus manzanas y calles; 450 pies de lado de la manzana, es decir unos 120 metros; por lo tanto cada solar era un cuadrado que disponía de 60 metros de lado.

Las ciudades fundadas con posterioridad a 1535 en la jurisdicción de Lima, en su casi totalidad, siguieron, no solo su traza cuadricular, sino también su patrón dimensional o introdujeron pequeñas variantes enunciando sus medidas en pies, la unidad usual utilizada en el siglo XVI. Así, Mendoza (1561) y San Juan (1562) tuvieron 450 pies –150 varas– de lado de la manzana; Córdoba (1573), Salta (1582) y Jujuy (1593) 440 pies –146,66 varas–; Arequipa (1540) y Buenos Aires (1580) 420 pies –140 varas–; La Paz (1548), Tarija (1574) y Montevideo (1730) poseen las dimensiones menores: 300 pies, o sea 100 varas. Si hacemos un balance de los ejemplos mencionados, se verá que las variaciones dimensionales fueron escasas: 500, 450, 440, 420, 300. Las oscilaciones máximas respecto de los 450 pies del patrón limeño fueron sólo del 11% de

aumento en un único caso y del 33% de disminución en tres casos. El ancho de las calles varió entre los 40 pies de Lima y los 35 de Mendoza y otras varias ciudades”.²

El tipo cuadricular, aunque fue utilizado para planos de perímetro rectangular, tendía a resolverse con un perímetro cuadrado conteniendo manzanas en número impar por cada lado: 5, 7 o 9, lo que permitía definir una manzana central que, dejada libre hacía de plaza, espacio público destinado a albergar todas las funciones principales. A su vez, las manzanas, también cuadradas, se dividían en cuatro solares. Los dos primeros planos fundacionales más antiguos conservados en el Archivo de Indias son los planos de Mendoza de 1561 y 1562 (Fig. 1). La cuadrícula tenía cualidades apropiadas para servir de modelo: sencillez, regularidad geométrica, modulación y centralidad geométrica y funcional, todas ellas en armónica relación con la cultura renacentista dominante en la corte de la España del Emperador Carlos I a mediados del siglo XVI.

A lo largo de los siglos XVI al XVIII, se fueron construyendo las nuevas ciudades alcanzando su paisaje urbano características de notable consolidación, en un proceso gradual que José Luis Romero describió magistralmente cuando tituló a un capítulo de uno de sus libros: “De la traza desnuda a la ciudad edificada”³ (Fig. 2).

Por otra parte, persistió el tipo cuadricular como solución dominante para las funda-



1. Plano fundacional de Mendoza de 1562. A.G.I., MP Buenos Aires 10.

2 Nicolini, Alberto, “La traza de la ciudad hispanoamericana en el siglo XVI.” En *Anales*, N° 29, 1992-93 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, F.A.D.U. - U.B.A. ISBN 950-29-0511-3. Buenos Aires, 1997. P. 24.

3 Romero, José Luis, “Latinoamérica, las ciudades y las ideas”, 1976

ciones nuevas en toda la Sudamérica española como lo demuestran los planos del traslado de Concepción del Bío Bío en 1763, de las fundaciones de Montevideo en 1724, San Ramón de la Nueva Orán en 1794, que al igual que el primer plano conocido, el de Mendoza de 1561 tiene cinco por cinco manzanas, y Cafayate, en 1840, tres por tres manzanas con plaza al centro. Con el tiempo, en las ciudades creadas en el s. XVI, los cuatro solares se subdividieron; en las ciudades nuevas, ya en el plano de fundación se substituyó la división cuatripartita por 12 solares en la Nueva Orán y 14 en Cafayate, por ejemplo.

Todo ello da cuenta de la enorme persistencia del tipo en cuadrícula regular inventado en América en las décadas de 1520 y 1530, el que con sus ajustes funcionales, siguió siendo el modo más frecuente de hacer ciudad en la Sudamérica española a despecho de la legislación de Felipe II de 1573 que mandaba diseñar ciudades con una plaza rectangular, doce calles saliendo de ella desde los ángulos y desde el centro de cada uno de sus lados y la iglesia en un recinto aparte.

Los portugueses comenzaron a crear ciudades en la costa del Brasil treinta años después del descubrimiento y toma de posesión del territorio por Alvares Cabral en 1500. Las primeras ciudades tuvieron traza irregular: São Vicente fundada en 1530 en el actual estado de São Paulo y Olinda en el de Pernambuco, en 1535, que fueron bases para la explotación de la caña de azúcar al interior del territorio.

Más tarde, Salvador de Bahía, en 1549 fue creada como capital y sede del primer gobernador del Brasil, Thomé de Souza, quien partió de Lisboa con instrucciones para establecer la ciudad en la costa de la Bahía de Todos los Santos y de fortificarla adecuadamente. El resultado, tal como lo muestra el primer plano disponible realizado en 1612, fue un recinto amurallado de forma irregular asentado a 60 metros de altura que presenta, en su interior, un trazado de calles rectilíneas y ortogonales articulando los espacios libres y los sectores edificados, resueltos con algunas manzanas cuadradas.

El caso de Rio de Janeiro confirma la escasez de información sobre las ciudades brasileñas en el siglo XVI; fue fundada en 1565, y se asentó en el lugar definitivo en 1567. El sitio, escarpado, fue el Morro do Castelo, pequeña colina que no sobrevivió a las transformaciones de principios del siglo XX. La reconstrucción documental evidencia que, ya para 1570, la ciudad se había extendido a la llanura circundante por medio de la Rua Direita paralela a la costa y, en las décadas siguientes, en los tiempos de la unión de las dos coronas (1580-1640), comenzaron a trazarse calles perpendiculares a la costa entre el Morro do Castelo y la



2. Vista a vuelo de pájaro de La Plata (actual Sucre) A.G.I., MP Buenos Aires 244 bis. Ildefonso Luján, oficial pintor, 5 de diciembre de 1777 – 9 de marzo de 1779. Copia publicada en "Chquisaca", Documentos de Arte Colonial Sudamericano, cuaderno II. Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Buenos Aires, 1944.

colina de São Bento; fueron trazadas casi paralelas y con intervalos diversos, hacia mediados del siglo XVIII, llegarían a 13. Es sugestivo que hacia 1581 se documenta el paso y la estadía de varios meses por la ciudad del ingeniero militar Battista Antonelli al servicio de la corona española.

Otras fundaciones con algún grado de regularidad en su traza —ortogonalidad y manzanas de distintos tamaños— fueron João Pessoa en 1587, São Luís de Maranhão en 1615, Belém do Pará en 1616 y la Colonia do Sacramento en el Río de la Plata en 1679.

Ya desde mediados del siglo XVIII, en tiempos del marqués de Pombal, se promovió la creación de nuevas ciudades intentando obtener regularidad no sólo en el trazado sino también en los conjuntos arquitectónicos sin que se formulara un tipo perfectamente definido que actuase como modelo, ni por mandato real ni por la experiencia reiterada como había ocurrido en la América española. Una conclusión sencilla es que las ciudades fundadas por los portugueses en Brasil presentan una gran diversidad morfológica.

La estructura del tipo urbano liberal, 1850-1920

Como sabemos, en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, en todos los países sudamericanos se produjo un fenómeno de crecimiento sostenido que fue particularmente notable en los países del cono sur. Se aplicó una política de

poblamiento basada en una inmigración masiva, se ocuparon regiones hasta entonces sólo teóricamente nacionales, se consolidó la estructura de centros urbanos con nuevas fundaciones de distinto tipo, se las equipó con infraestructura de electricidad, telégrafo, teléfono, ferrocarriles, tranvías, aguas corrientes y desagües cloacales, se introdujeron modificaciones sustanciales en el paisaje de los espacios públicos urbanos y se enriqueció el repertorio estilístico de la arquitectura que sirvió para albergar una enorme cantidad de nuevas actividades públicas. Los nuevos edificios pudieron ser proyectados con características novedosas, gracias a los grandes avances producidos en la tecnología de la construcción, especialmente por la utilización de estructuras de hierro fundido y acero y cerramientos de vidrio.

En correspondencia con estas transformaciones en todos los campos de la cultura, los elementos de cambio en las ciudades sudamericanas se fueron aplicando, de manera parcial, en distintos momentos del período en las ciudades existentes. En estos casos, por un lado, dominó cuantitativamente la permanencia de los elementos del período virreinal pero el prestigio de la novedad, por pequeña que fuese, aumentó su valor cualitativo. En las ciudades de nueva traza, en cambio, se tuvo la oportunidad de aplicar los elementos novedosos de manera completa y simultánea, por lo que el impacto del “cambio” resultó dominante sobre la permanencia de elementos del período anterior.

Los elementos del cambio fueron las redes de transporte, ferroviaria territorial y tranviaria urbana, los “*boulevards*”, las avenidas diagonales, el arbolado de calles y plazas, los parques, el tejido interno de las manzanas, la infraestructura técnica, el ensanche de la traza.

El primer ramal de ferrocarril en el mundo hispanoamericano fue el tramo La Habana-Güines de 1837. En 1851, en Perú y Chile se construyeron los primeros ramales Lima-Callao y Caldera-Copiapó. En Argentina, comenzó a circular el primer convoy en 1857 en un trayecto de menos de 10 km, pero a principios del siglo siguiente, la red tenía más de 47.000 km, consolidando, por más de un siglo, un nuevo sistema de transporte de pasajeros y, especialmente, de mercaderías de exportación e importación a través de nuevos puertos. Pero, además, las estaciones de ferrocarril intermedias se transformaron en núcleos de nuevos poblados (Fig 3) que, gradualmente, atraerían habitantes emigrados de los antiguos núcleos cercanos produciendo un cambio importante en la red de centros urbanos intermedios y pequeños. Al interior de las ciudades, se desarrolló el tranvía sobre rieles, movido inicialmente por caballos y posteriormente a energía eléctrica; en Río de Janeiro y en La Plata se inauguraron los primeros tranvías eléctricos en 1892.

El “*boulevard*”, así escrito, o en todo caso, ‘bulevar’, denuncia claramente su origen francés, es decir parisino, apuntalado por

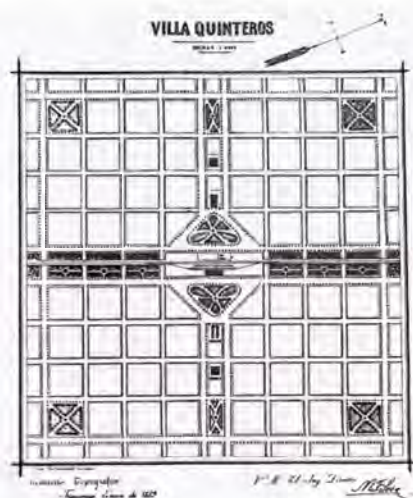
el novedoso prestigio de la extraordinaria reforma de París realizada por el Prefecto de París el Barón Haussmann entre 1852 y 1870. Se trata de la principal novedad respecto de la tradicional “calle”: dos vías de circulación de carruajes de sentido opuesto con una platabanda para uso peatonal arbolada en medio de ambas, más otras dos platabandas con árboles a los lados configurando dos amplias aceras o veredas también peatonales. Es claro el parentesco con la alameda, la vía arbolada en la ciudad virreinal, lugar de paseo en la periferia de la ciudad como la alameda de los Descalzos en Lima. Es en Santiago de Chile donde queda más claro el origen, dado que la actual avenida de gran circulación vehicular de la ciudad se llama Alameda Bernardo O’Higgins. Y es en Montevideo donde el “bulevar” a secas identifica al *Boulevard* Artigas, gran vía de circulación cuya particularidad es la de tener dos tramos perpendiculares entre sí.

Las diagonales son los elementos más notorios del cambio, dado que su disposición a 45 grados contrasta fuertemente con los canónicos 90 de las trazas regulares. El uso simultáneo y superpuesto de traza modular de cuadrados o rectángulos con una trama de diagonales en un nuevo proyecto apareció en América a fines del siglo XVIII en el plano de L’Enfant de 1791 para Washington y algunas de sus diagonales tuvieron por finalidad unir edificios o monumentos destacados. Algo semejante había sucedido en las reformas de Roma en el siglo XVI y, ya en nuestro período, en los *boulevards* del

Prefecto Haussmann en París. La gran reforma viaria de Buenos Aires del Intendente Torcuato de Alvear y su Secretario de Obras Públicas el Arq. Juan Antonio Buschiazzo fue iniciada en 1883 con la apertura del “bulevar central” que fue la Avenida de Mayo. Pero en 1907 comenzó a elaborarse el proyecto de completar un tridente semejante al de Roma en la Piazza del Popolo al emprenderse la apertura de dos diagonales desde el mismo punto del arranque de la Avenida de Mayo. En Río de Janeiro la reforma del alcalde Pereira Passos, entre 1903 y 1907, implicó la apertura de nuevas y anchas vías de circulación destacándose la Avenida Central, hoy Río Branco. Y en Montevideo, la apertura de la Diagonal Agraciada –hoy Avenida del Libertador Lavalleja– creó una perspectiva notable hacia el Palacio Legislativo comenzado en 1908. Las diagonales se hicieron

frecuentes en trazados de nuevas ciudades a cargo de los nuevos Departamentos Topográficos como Miramar y Campana en la provincia de Buenos Aires y en ciudades del ferrocarril como Neuquén o Villa Quinteros en la provincia de Tucumán. (Fig 3)

El arbolado de las plazas mayores transformó el espacio abierto para múltiples y alternativas funciones del período virreinal en la plaza paseo peatonal; fue como trasladar la alameda del exterior al centro de la ciudad. El elemento clave para lograrlo fue el arbolado que comenzó por la doble fila de naranjos paralelos a los bordes de las plazas, más las diagonales que se cruzaron en el centro de la plaza, usualmente ornamentada con una fuente, o un pequeño monumento (Fig 4); luego aparecieron las estatuas ecuestres. Esto ocurrió, casi simultáneamente en toda la región; incluso en las plazas de ciudades como Bogotá que hoy vemos nuevamente transformadas en “plazas secas”. El arbolado también se aplicó en las nuevas calles anchas que formaron parte de las extensiones o ensan-



3. Plano de Villa Quinteros. En *Memoria del Departamento Topográfico de la provincia de Tucumán*. Tucumán, 1889.



4. Iglesia matriz de Montevideo. Dibujo de F. Soneira, 1855. En *Iconografía de Montevideo*, lám. LXXXV. Intendencia Municipal de Montevideo, 1976.

ches de las ciudades. En Tucumán, las calles del ensanche de mediados del siglo XIX tienen 20 varas en lugar de las 12 de las centrales, por lo que pudieron incorporar árboles en sus amplias veredas.

Los parques, grandes espacios arbolados, se yuxtaponen con la traza antigua y se disponen excepcionalmente cerca del centro como el Cerro Santa Lucía en Santiago de Chile o a cierta distancia como el Parque Ibirapuera de San Pablo. Donde la superficie relativamente plana lo hacía posible, se trazó cerca de la cuadrícula un jardín inglés de diseño curvilíneo con variación del radio de curvatura. Esta fue la versión de los parques a la manera de Boulogne o Vincennes que concretó el brillante paisajista francés Carlos Thays, trazando los parques públicos de Córdoba, Buenos Aires, Mendoza y Tucumán, el Barrio Parque de Buenos Aires y el de Carrasco en Montevideo, además de innumerables parques privados.

Aunque todavía en el período se fundaron nuevas ciudades como San Carlos de Bariloche, en 1906, con cuatro solares por cuadra, lo usual en las ciudades mayores fue que el tejido interno de las manzanas fuera fragmentándose en mayor número de parcelas –hasta cuarenta– con medidas de 10 por 60 metros. Estas dimensiones modificaron notoriamente, por ejemplo, el tipo de vivienda que pasó, de edificarse en el siglo XVI como volumen en el centro del solar o en el XVIII como una suma de grandes patios, a reemplazarse por “casas chorizo” como las llamó el Arq. Mario J. Buschiazzo

a las definidas por un zaguán y una habitación al frente, seguidos por cuatro patios.

La infraestructura derivada de la nueva tecnología fue transformando los modos de vida de los habitantes. Así, se fueron equipando las ciudades con la dotación de agua corriente, de electricidad, las comunicaciones mediante el telégrafo y el teléfono, la iluminación pública y el empedrado de las calles, todo ello llevado adelante por novedosas oficinas municipales que también se ocupaban de los servicios de hospitales y cementerios.

Los ensanches urbanos fueron el resultado inevitable del aumento de población con lo que se crearon barrios nuevos, accesibles gracias al tranvía y cuando la extensión fue ocupando áreas suburbanas las líneas ferroviarias crearon ramales adecuados que establecieron servicios hasta cincuenta o más kilómetros de distancia que subsisten hoy.

Naturalmente, la posibilidad de concretar el tipo de ciudad nueva que correspondiese a la época integrando todos los elementos del cambio se presenta con la oportunidad de construir una gran ciudad. Ello ocurrió cuando fueron necesarias dos nuevas capitales, una en la provincia de Buenos Aires y otra en la unidad federal de Minas Gerais.

La ciudad de La Plata, 1881

La ciudad de La Plata fue uno de los resultados del proceso político crítico del año 1880 en la Argentina que definió a la ciudad

de Buenos Aires como la nueva capital nacional. Por ello la Provincia de Buenos Aires debió optar por trasladar su gobierno a alguna ciudad menor de la provincia o construir, como lo hizo, una nueva ciudad situada en un emplazamiento privilegiado, el que resultó ser una planicie sobreelevada inmediata a la ensenada de Barragán. Durante el año 1881 comenzó la vertiginosa tarea del gobernador Dardo Rocha: habiendo asumido el 1º de mayo, dentro del mes nombró la Comisión que debía estudiar la localización de la capital, llamó a concurso internacional para los planos de cinco edificios públicos, encomendó al Departamento de Ingenieros que proyectara el plano de la nueva ciudad y proyectos para otros doce edificios públicos. El 19 de noviembre de ese año colocó la piedra fundamental de la ciudad en las Lomas de la Ensenada y el 15 de abril de 1884 instaló en sus sedes a los Poderes Públicos de la Provincia.

La base geométrica de la traza de la nueva ciudad fue un cuadrado perfecto de poco más de 5 km de lado, que sin embargo redondea sus ángulos previendo que la avenida perimetral fuese recorrida por el ferrocarril. El cuadrado se estructura en su interior por una red de cinco avenidas –*boulevards*– perpendiculares a otras cinco, con lo que la trama resultante encierra 36 secciones, cada una de ellas con 36 manzanas de 120 metros de lado. (Fig 5) Hasta aquí, ya podemos advertir la diferencia de escala entre la traza de Mendoza de 1562 con 25 manzanas y la de La Plata que, en teoría tendría 1296 manzanas de la misma dimensión. Otra innovación es la

utilización diferenciada de calles de 18 metros de ancho y *boulevards* de 30 metros. La novedad más destacada fue que sobre esa malla ortogonal, se superpuso una segunda trama de avenidas diagonales, diseñadas también como *boulevards*; dos son las diagonales del cuadrado y se cruzan en el centro del cuadrado, otras seis tienen un recorrido más corto.

En principio, el cuadrado general es simétrico respecto de ambos ejes; sin embargo la mediana del cuadrado de orientación SO-NE no es un eje circulatorio; en lugar de ser un *boulevard* es una línea completa de manzanas que albergan las sedes de las principales instituciones: Catedral y Municipalidad en la gran plaza central, Casa de Gobierno y Legislatura enfrentadas en una segunda plaza y entre ambos conjuntos un Teatro y un Hotel, ocupando cada uno parte de una manzana, dispuestos los edificios en medio de una importante superficie dedicada a jardines, lo que marca una total novedad en el modo de insertar un edificio público en la ciudad. Finalmente, hacia el nordeste, la mediana avanza como avenida por el centro del Parque y continúa hasta las dependencias del puerto.

Otra peculiaridad del proyecto fue lo que refería la Memoria del Departamento de Ingenieros en mayo de 1882 respecto de la gradual variación de las dimensiones de las manzanas a medida que se acercaban al eje central, desde los 120 metros hasta 60 las manzanas contiguas al eje central con el objeto de facilitar la adquisición de manzanas

enteras o la mitad para instalar en ellas empresas de gran escala o construir edificios lujosos que no tuviesen propiedades linderas.

La autoría del proyecto es un tema no del todo resuelto, aunque la responsabilidad central del Departamento de Ingenieros de la Provincia queda manifiesta en los documentos, por lo que se le atribuye a su Director Pedro Benoit, aunque todo hace pensar en una labor de equipo dentro del Departamento.

Si bien el proyecto de La Plata es profundamente innovador no deja de presentar llamativos aspectos que parecieran referir a la tradición urbanística hispanoamericana de la cuadrícula: la permanencia del cuadrado como elemento básico del diseño y su repetición en diferentes escalas, la dimensión del lado de la manzana cuadrada que con sus 120 metros coincide con los 450 pies equivalentes a las 150 varas de la Lima de 1535. Finalmente, la centralidad geométrica y funcional de la plaza principal de La Plata en el centro del cuadrado mayor, en el cruce de las dos diagonales y conteniendo los dos edificios infaltables en las fundaciones del siglo XVI: la iglesia matriz que aquí es la Catedral y el cabildo que aquí es la Municipalidad.

La ciudad de Belo Horizonte, 1893

El Congresso Mineiro determinó el 17 de diciembre de 1893 mudar la capital del estado de Minas Gerais que, hasta entonces, estaba en Ouro Preto, para el planalto

central de Goiaz y edificarla en un plazo de cuatro años en el sitio donde había un pequeño poblado: Belo Horizonte. Se justificaba el sitio elegido diciendo que era apropiado para crear una ciudad importante y al mismo tiempo central, ligada a la red ferroviaria, por lo que lograría contacto con el océano y le otorgaría independencia. Se le encargó la dirección de la Comisión Constructora al ingeniero Aarão Reis, se estableció un reglamento preciso y se determinó que el proyecto sería diseñado sobre una base poblacional de 200.000 habitantes. En marzo de 1895 estaba concluida la planta general de la nueva capital y la inauguración tuvo lugar el 12 de diciembre de 1897. (Fig 6)



5. Plano de La Plata. 1: 10.000. Anónimo, sin fecha. Ca. 1882. Propiedad del autor.

En el informe que el ingeniero Aarão Reis le envió al Gobierno del Estado, acompañando al plano, especificaba algunos detalles: la ciudad ocuparía más de 8 millones de metros cuadrados, se dividiría en manzanas, la mayor parte de 120 x 120 metros que se cruzarían por algunas avenidas cortándolas en ángulos de 45 grados; las calles tendrían 20 metros de ancho para una conveniente arborización y las avenidas 35 metros salvo una de 50

metros para constituirla en el centro obligado de la ciudad. Una avenida “de contorno” delimitaría la zona urbana de la suburbana. El diseño muestra que el centro jerárquico, en la Plaza de la República, está compartido por el Parque, los Palacios del Congreso y de Justicia y, desde allí, formando parte de un tridente, la Avenida de la Libertad lleva al Palacio Presidencial, emulando a la Avenida Pensilvania de Washington y a la Avenida

de Mayo de Buenos Aires. Otra de las avenidas lleva a la Plaza donde se sitúa la Municipalidad y una iglesia. Todos los edificios públicos importantes se construyen como volúmenes aislados en el foco de una avenida, no formando parte de las manzanas. Contigua al Parque, la estación del ferrocarril tiene a su frente una amplia explanada y los rieles acompañan el trayecto tortuoso del curso de agua del Arrudas que también cruza por el Parque.



6. Planta general de la ciudad de Minas, organizada sobre la planta geodésica topográfica y catastral de Bello Horizonte por la Comisión Constructora de la Nueva Capital bajo la dirección del ingeniero civil Aarão dos Reis, 1895.

El tridente es usado dos veces: en la plaza de la República y en la plaza delante del Palacio de Gobierno, pero, en este caso, como las diagonales y las calles de la cuadrícula prosiguen a ambos lados, el volumen del Palacio de Gobierno es centro de un asterisco de ocho vectores, lo que lo transforma en el foco más notable del sistema junto con el espacio abierto de la plaza municipal. En suma: se trata de la combinación novedosa de varios elementos conocidos, desde la cuadrícula según las ciudades virreinales del Perú del siglo XVI, la superposición de una trama diagonal, el tridente vial y los focos con monumentos singulares. Como en La Plata, se incorporan las novedades del ferrocarril, el parque y los *boulevards*, y se introducen sutiles acentos para jerarquizar zonas centrales, pero a diferencia de ella, no se resuelve con un perímetro de forma geométrica rígida, sino que, adecuándose a una topografía montuosa, su avenida de contorno es una línea quebrada que forma un polígono de 18 lados.

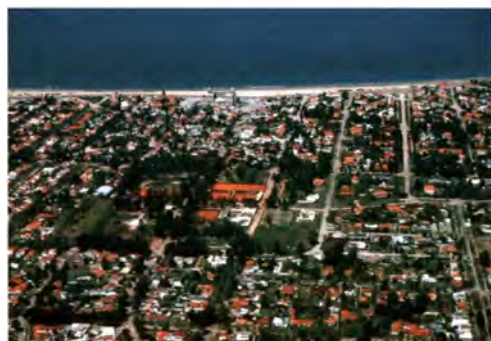
La estructura del tipo ciudad jardín, 1920-1950

Como es sabido, la idea de la “ciudad jardín” fue formulada por Ebenezer Howard en su libro “Garden cities of tomorrow” de 1898. El punto de partida fue el pensamiento crítico sobre las ciudades existentes, su exceso de población y las malas condiciones de vida a la que estaban sometidos sus habitantes. La búsqueda de una solución lo llevó a proponer la creación, alrededor de las grandes ciudades, de un cinturón de pequeñas ciudades satélites limitadas en su crecimiento y rodeadas de espacios verdes. Es decir que el nuevo tipo no venía a sustituir o reemplazar a las ciudades “centrales”, sino a adicionar un nuevo modo de vida suburbana a la tradicional urbana. Muy pronto, el arquitecto Raymond Unwin concretó la primera reconocida “ciudad jardín”, Lechworth Garden City que se sitúa a 55 minutos de ferrocarril hasta Londres y sus habitantes –poco más de 30.000 actualmente–, en su mayoría, son “commuters”, es decir que su tarea laboral la

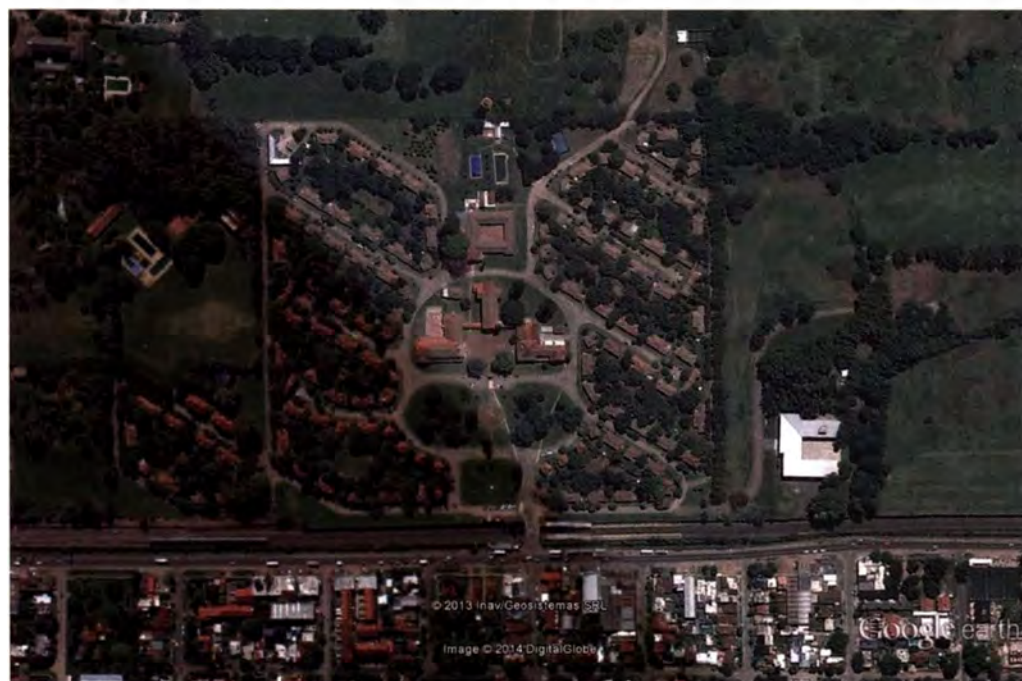
desempeñan en la ciudad central debiéndose trasladar hasta allí todos los días desde el lugar donde residen con su familia. Como compensación por ese traslado diario las condiciones de vida en la “ciudad jardín” eran ideales. Se partía de la imagen atractiva de tener la propia casa dentro de lo que en el tipo liberal era un parque público. Por lo tanto, la traza era curvilínea e irregular, clasificaba las circulaciones vehiculares desde las carreteras, graduándolas hasta la mayor privacidad conseguida con los “*cul de sac*” y una densidad de edificación muy baja. Así fueron la mayor parte de las ciudades jardín anglo sajonas.

En cambio, cuando ese tipo de urbanización se produjo en Sudamérica no se

planteó bajo la forma de ciudades satélites sino como simples extensiones suburbanas; además solo en casos excepcionales la traza fue curvilínea o mezcla de curvilínea y rectilínea como en el barrio Carrasco de Montevideo (Fig 7), Jardim América en San Pablo, Providencia en Santiago de Chile o en el Barrio Sargento Cabral en los alrededores de Buenos Aires (Fig 8). Lo habitual fue que la baja densidad con viviendas rodeadas de espacios verdes se resolviera dentro de una estructura global en cuadrícula o deformaciones de ella cubriendo grandes extensiones suburbanas. Y, al mismo tiempo, en el interior de las grandes ciudades, las reformas urbanas demolían tiras de manzanas enteras para abrir anchas avenidas a los automóviles



7. Vista aérea de Carrasco, Montevideo. Foto del autor.



8. Barrio Sargento Cabral, Campo de Mayo, Buenos Aires.

como la avenida Getulio Vargas en Río de Janeiro y la 9 de Julio en Buenos Aires.

Sin embargo, hubo casos especiales en los que el tipo ciudad jardín no fue un complemento del centro de la vieja ciudad sino que se constituyó en el sector principal. Uno de ellos fue el de la pequeña ciudad de Maracaibo en el occidente venezolano que despertó al mundo moderno cuando se

descubrió la enorme riqueza petrolera en la costa del lago de Maracaibo en 1922. Desde entonces, aumentó considerablemente la población y la ciudad creció en extensión, rompiendo los antiguos límites mediante la “macadamización” de cinco carreteras y la constitución de un nuevo centro a más de dos kilómetros de la plaza histórica con manzanas cuadradas de 100 metros de lado donde se instalaron oficinas, laboratorios, campos deportivos, escuelas, comercios y viviendas de clase media y alta local y de funcionarios y técnicos ingleses, holandeses y norteamericanos de las empresas petroleras. En todos los casos los edificios dejaron amplios espacios arbolados entre sí, conformando, de hecho, una superficie urbanizada tipo ciudad jardín.

La ciudad de Goiânia

En el caso de Goiânia, se trata de la creación, en 1933, de una nueva capital para el estado de Goiás que lleva el nombre de la ciudad que fuera su capital hasta entonces. Había que reemplazar la antigua ciudad fundada en 1727 como centro de las explotaciones de oro y diamantes de la región; un proceso muy parecido al que llevó, en el estado de Minas, a reemplazar a Ouro Preto por Belo Horizonte. La ciudad de Goiás tenía condiciones sanitarias y climáticas precarias y había quedado al margen de una buena conexión ferroviaria y los planteos acerca de la conveniencia de la mudanza databan de fines del siglo XVIII. El proyecto inicial de Goiânia se debe al arquitecto Atílio Corrêa Lima, quien

trabajó en él hasta 1935. Fue planteado como una ciudad jardín con una proporción del 35 % de espacios verdes respecto del total de la superficie urbana, con un centro en un área administrativa que contiene los edificios municipales, estaduais y federales. De ese núcleo de forma semicircular, hacia el norte, parte un clásico tridente, respecto del cual el mismo Corrêa Lima menciona los antecedentes de Versalles, Karlsruhe y Washington. Las tres avenidas vinculan el centro con el parque, el centro comercial y el aeropuerto. Como hace notar María Eliana Jubé Ribeiro, los detalles del diseño del tridente refieren, además, al mismo diseño que Unwin empleara en el sector central y administrativo de Letchworth. En 1937, se adicionó hacia el sur un segundo sector proyectado por el ingeniero Armando Augusto de Godói quien fue críticamente explícito acerca del trazado clásico y adoptó para el sector sur un trazado principal de seis avenidas no siempre rectas que parten radialmente de una plaza central, más calles menores y, finalmente el recurso del “*cul de sac*” que permite acceder a las viviendas rodeadas de arboleda, un sistema de parques internos, según su autor. (Fig 9)

El modelo de ciudad C.I.A.M., 1950-1975

Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.) 1928-1959, se caracterizaron por una posición vanguardista extrema respecto de las ciudades existentes: planteaban la necesidad de



9. Plano oficialmente aprobado de Goiânia, 1938. En Ribeiro, Maria Eliana Jubé, “Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes”. Pág. 69. Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2004

desecharlas y reemplazarlas por ciudades totalmente nuevas.

Las iniciativas que se postularon frente a las ciudades existentes propusieron la destrucción de áreas enteras y la sustitución por nuevos proyectos urbanos y arquitectónicos. Así, Le Corbusier proyectó, en 1925, demoler buena parte el centro de París al norte del Sena y edificar torres de sesenta pisos en su lugar. En 1929, durante su primer viaje a América, propuso, asimismo, demoler buena parte del centro de Buenos Aires y construir sobre Montevideo y Río de Janeiro nuevos edificios de gran tamaño en las áreas históricas. En las décadas siguientes, Le Corbusier, en 1938, junto con Ferrari Hardoy y Kurchan elaboró un plan para Buenos Aires desarrollando las ideas del viaje de 1929 y, entre 1949 y 1953, un plan para Bogotá asociado con José Luis Sert y Paul Lester Wiener. Este fue el único plan de una ciudad latinoamericana que fue objeto de contrato formal con Le Corbusier y fue realizado en su totalidad, aunque no prosperó en la práctica. En escala reducida, ocupando solo fragmentos urbanos, todas las ciudades sudamericanas sufrieron una aplicación parcial de los principios del nuevo urbanismo, sustituyendo la vieja arquitectura por grandes volúmenes de viviendas u oficinas, cuyo aspecto más perturbador fue el salto de escala respecto de los conjuntos de edificios existentes. (Fig. 10)

Cuando la tarea fue la ciudad nueva, la teoría del C.I.A.M. planteó un nuevo modo

de encarar su diseño y construcción: el primer paso ya no era más la traza sino la distribución funcional; ya no se trató de comenzar dibujando una traza completa que se traslade al terreno y que, poco a poco, será edificada sino de situar en el sitio elegido cada una de las zonas funcionales esenciales: habitar, trabajar y recrearse y luego vincular y separar las áreas mediante vías de circulación para el automóvil aislándolas de las circulaciones peatonales. La materialización de los edificios que resuelvan cada uno de los programas de cada una de las funciones se concreta construyendo volúmenes aislados o conectados, con lo cual el paisaje urbano distará diametralmente de las ciudades compactas y las calles estrechas del período hispánico o del liberal dado que acentuará la magnitud de los espacios verdes intersticiales, escasos en el



10. Conjunto Catalinas, ciudad de Buenos Aires. Foto del autor.

período liberal, más abundantes en las ciudades jardín.

La ciudad de Brasilia

El ejemplo sobresaliente de la aplicación en gran escala del modelo C.I.A.M. fue la nueva capital del Brasil, encarada por Juscelino Kubitschek, quien fue presidente entre 1956 y 1961. Se concursó el proyecto en 1957, lo ganó el arquitecto Lucio Costa, se construyó en 41 meses y fue inaugurada la nueva capital en abril de 1960. El punto de partida del proyecto no es aquí una traza sino una distribución funcional mediante el concepto del “*zoning*”; el esquema generador del proyecto de Lucio Costa se forma por los dos ejes funcionales que se cruzan en ángulo recto: el eje rectilíneo monumental está destinado a la arquitectura pública; el eje curvilíneo se dedica a la arquitectura privada que se resuelve con blocks de viviendas de hasta seis pisos contenidos dentro de una trama modular:



11. Eje monumental de la ciudad de Brasilia. Foto del autor.

las "superquadras". El centro geométrico de la ciudad es el cruce de ambos ejes donde –simbólica y funcionalmente– se localiza la estación rodoviaria, nudo, además de todo el sistema de autopistas. El eje monumental sitúa sucesivamente, desde el sudeste al noroeste, la plaza de los tres poderes, los ministerios, la catedral y el teatro. Inmediatos a la estación "rodoviaria" se levantan cuatro grandes núcleos de edificios comerciales y hoteleros y, en el extremo noroeste, la estación de ferrocarril, transformada en la actualidad en estación de autobuses de larga distancia. Sin duda, el eje monumental es la expresión más característica del nuevo urbanismo de los C.I.A.M., con grandes espacios libres entre altos volúmenes edificados y notorias vías de circulación vehicular. (Fig 11)

BIBLIOGRAFÍA

Almeida Abreu, Mauricio de, "Reencontrando a antiga cidade de São Sebastião: mapas conjecturais do Rio de Janeiro do século XVI". En *CIDADES*. Volumen 2, Número 4. Pág.189-220. Grupo de estudos urbanos. Presidente Prudente. Estado de São Paulo. 2004.

Azevedo, Pablo Ormindo de, "Urbanismo de traçado regular nos dois primeiros séculos da colonização brasileira – origens" En *Colectânea de estudos Universo Urbanístico Português*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. Lisboa, 1998.

Barreto, Abílio. *Bello Horizonte. Memória Histórica e Descritiva. História Média. Planejamento, estudo, construção e inauguração da nova Capital (1893-1898)*. 760 pág. Edições da Livraria "Rex" Bello Horizonte, 1936.

de Paula, Alberto S. J., *La ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura*. Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires, 1987.

Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1983.

Nicolini, Alberto, "Evolución de Maracaibo"; artículo en *Documentos de Arquitectura Nacional*

y *Americana*. N° 5. En colab. con E. Rodríguez Espada, N. de Pérez Franco y A. García. Resistencia, 1977.

Nicolini, Alberto, "La Plata, la fundación de una capital"; artículo en *Construcción de la ciudad* N° 19, Barcelona, 1981.

Nicolini, Alberto, "La traza de la ciudad hispanoamericana en el siglo XVI." En *ANALES*, N° 29, 1992-93 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. F.A.D.U. - U.B.A. ISBN 950-29-0511-3. Buenos Aires, 1997.

Nicolini, Alberto, "La ciudad y sus transformaciones, 1810 – 1914". En *Nueva Historia de la Nación Argentina*. Tomo 4. Academia Nacional de la Historia - Planeta. En colab. con Ramón Gutiérrez. ISBN 950-49-0389-4 Buenos Aires, 2000.

Nicolini, Alberto, "A imagem da cidade e do território do vice-reino do Peru. Sua construção, entre 1535 e 1581, pelo fundador Francisco Pizarro, o ouvidor Juan Matienzo e o vice-rei Francisco de Toledo" En *Cidades latino-americanas: um debate sobre a formação de núcleos urbanos*. Fania Fridman e Mauricio Abreu (organizadores). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

Ribeiro, Maria Eliana Jubé, *Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes*. Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2004.

Alberto Nicolini. Arquitecto, graduado en la Universidad de Buenos Aires en 1958. Profesor Titular por concurso en la Universidad Nacional de Tucumán desde 1964; actualmente, como profesor consulto, dicta cursos de grado y de postgrado en la Maestría en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Latinoamericanos y en el Doctorado en Arquitectura. Profesor permanente en cursos de Postgrado en las universidades nacionales de Buenos Aires y Mar del Plata, e invitado en la Pablo Olavide de Sevilla y en el CENCREM de La Habana. Es académico correspondiente de la Academia Nacional de la Historia, académico delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes, miembro de número de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán y asesor emérito de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos. Más de 90 publicaciones sobre Historia de la Arquitectura e Historia Urbana Argentina y Latinoamericana.

El siglo XIX como transición y la historia del arte argentino

Aporte para el examen del concepto “precursores” a partir de la interpretación de la obra de F. Rawson

EDUARDO PEÑAFORT

1. La transición como categoría

La frecuencia del uso de la palabra *transición* da cuenta de la relevancia que reviste, pero oculta las aporías ontológicas heredadas de su relación con tópicos tales como lo Uno y lo múltiple, tiempo, cambio y movimiento. Platón distinguió el “ahora” –intervalo entre pasado y futuro– del “instante” –acontecimiento del “entre”, coincidencia de lo que es y deja de ser–. En el ahora acontece el movimiento y el reposo, en el instante, el cambio. El tiempo fundamenta el ahora; en el instante convergen los opuestos, queda fuera del tiempo y opera como condición para pensar sin contradicción la mismidad del ente. A partir de la distinción se interpreta que la transición se refiere al ahora y sólo afecta el decurso de los entes temporales. Sin embargo, también es posible pensarla como el “entre”.

Dentro del paradigma modernista, la idea de evolución funde la diferencia entre cambio y tiempo, el “entre” opera como una etapa. Naturalizada como categoría en diversas disciplinas, se propone la evolución como regla de la metamorfosis de una sustancia, cuya definición histórica supone la reunión de notas dispersas, la ubicación en una secuencia y el conocimiento de la ley que regula el cambio, elemento que permite establecer los tiempos fuertes y las transiciones.

El conocimiento de la transición no sólo permite acceder al cauce de los fenómenos, también justifica el cálculo de futuros posibles; se convierten en el horizonte para la valoración de procesos y productos en normales y anormales, aceptables o rechazables, favorables o adversos. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la noción ha perdido tanto la radicalidad con que integraba la filosofía clásica como la transparencia del uso axiológico y ético dentro del modernismo. Cuestionada por su referencia a un sistema total,

regulado universalmente y orientado al progreso, la categoría de transición se ha diseminado para referirse a períodos de muy diverso carácter.

En el caso de la historia del arte, la arquitectónica hegeliana superó la concepción meramente evolutiva propuesta por la Ilustración, aunque la idea de clasicismo limitó las posibilidades del arte. Su historicidad a través de los conceptos de conservación y superación, instala la coexistencia de los opuestos en las configuraciones de la subjetividad, las formas históricas de lo bello artístico y la estructura de las artes mayores; aunque el progreso dialéctico implicaría su rebasamiento hacia otra forma del espíritu.

La traza modernista, que porta la ambigüedad señalada, subsiste en el relato historiográfico tanto para ubicar transiciones sobre un estilo particular, como para proponer la signatura de las transformaciones. Se estima que en la historia del arte argentino del siglo XIX, la transición aparece como un supuesto tras los criterios de periodización, motivo por el que su revisión necesariamente afecta el diseño de su origen, continuidad y rupturas. Desde esa perspectiva, su examen permite proponer criterios alternativos y nuevas reglas de inclusión. El valor único del archivo que organizó José L. Pagano no se pone en cuestión sino se lo deconstruye a partir de un análisis de caso, con el propósito de desplegar posibilidades ínsitas en la escritura de uno de los constructores del canon de las artes plásticas argentinas.

2. La transición como fundamento del concepto de “precursores”

B. Mitre formuló la tesis que el siglo XIX argentino se definía como la transición entre el modo de vida colonial y la organización del

estado argentino, idea que influyó en la obra de E. Schiaffino. La conciencia histórica de los autores se ubica dentro del humanismo nacionalista moderno¹, que interpreta la esencia y el espíritu nacional como desarrollo de la esencia y espíritu humano.

En la periodización se ubica al pasado como una etapa superada; ya que su relato se organiza desde el presente: la unidad nacional, la ubicación de Buenos Aires como eje de la historia patria y la inclusión de la cultura nacional dentro de la civilización. En la totalidad del devenir patrio, la transición coincide con la etapa que los mencionados autores consideraron anarquía. La transición escinde el siglo XIX en tres etapas: la época colonial, la anarquía y la organización nacional.

Los debates en torno al relato maestro de Mitre permiten revisar su traslado a la historia del arte. Juan Bautista Alberdi expresó su desacuerdo sobre la restricción de la esencia argentina a los territorios del Virreinato del Río de la Plata que se reunieron en torno a Buenos Aires². Alberdi entendía que la historia de Mitre tenía como referente una nación imaginaria³, puesto que se miraba el pasado desde el presente, ignorando que se trata de un resultado. La tesis de Mitre

se orientaba a proponer la trascendencia de la identidad respecto de las coyunturas bélicas, pero para el tucumano la Nación Argentina no preexistía a la Revolución de Mayo. Alberdi entendía que era necesario recuperar la complejidad del devenir histórico, el pasado colonial y la emancipación en lo común y en lo diverso de las ciudades de la América española.

La época de la colonia y las guerras de la independencia tuvieron centros distintos que dieron origen a acontecimientos diversos, divergentes, autónomos o en conflicto con las de Buenos Aires. La discusión de Dalmacio Vélez Sarsfield con Mitre se refirió al papel cumplido por M. Güemes en la defensa de la frontera norte. La posición del jurista ponía en cuestión la coincidencia de la historia nacional con las decisiones tomadas por Buenos Aires. La organización llevada a cabo por la Generación del 80, se apoya sobre la selección de los hechos que conllevaban a la preeminencia de su sector y convirtieron en ruinas a los hechos que no contribuyeron con esa victoria.

La idea de precursores se respalda sobre la noción de transición. E. Schiaffino sostuvo que: "La República Argentina está destinada a ser una nación eminentemente artística"⁴, proposición que trasunta la

convicción de un destino manifiesto como hilo conductor de la genealogía artística. La coincidencia de la transición con la etapa de los precursores permite interpretar el sentido otorgado al mencionado concepto.

3. El significado de la categoría precursor

La calificación como "precursores del arte argentino" identifica a un conjunto de sujetos que vivieron o actuaron en Buenos Aires, donde desarrollaron actividades artísticas durante el período que se extiende entre las guerras de la independencia y la unificación nacional. Entre los precursores, se distingue a los de origen europeo —que incluye tanto a los artistas viajeros como a los que se permanecieron en el país— y los argentinos —a los que se agrega algún latinoamericano—. Entre los primeros, Pellegrini, Monvoisin y Rugendas ocupan lugares importantes; Morel, García del Molino, Prilidiano Pueyrredón y Franklin Rawson⁵ se destacan entre los segundos.

La ubicación del comienzo del precurso resulta de difícil localización, puesto que la Independencia no provocó un cambio artístico inmediato. Por el contrario el fin del ciclo se sitúa en el cruce de la organización nacional, la conversión del apoyo al arte en política de estado y la conformación

1 Se usa el término en el sentido de Peter Sloterdijk.

2 Otra complejidad mayor ingresa al planteo cuando se debe estructurar una línea genealógica del arte preexistente a la organización estatal y con una identidad diferente a la de los restantes países latinoamericanos. Cuyo se ve particularmente afectada por la necesidad de olvido, ya que gran parte del desarrollo del arte se produjo en relación con la vida cultural de Santiago de Chile y Valparaíso.

3 Palti, Elías. *La Historia de Belgrano de Mitre y la problemática concepción de un pasado nacional*. Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". Tercera serie, N° 21. 1° semestre de 2000.

4 Schiaffino, Eduardo. Discurso de inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes. *La Nación*, 26 de diciembre de 1896.

5 Como solo se tiene en consideración la vida artística de Buenos Aires, coetáneos que trabajaron fuera de la Ciudad quedan excluidos del devenir nacional para ser ubicados en un lugar excéntrico como *artistas provinciales*. La diferencia produce efectos, los otros integrantes de la Escuela Cuyana de Pintura del Siglo XIX, con una trayectoria análoga a Rawson, no son considerados precursores.

de una estructura institucional análoga a las existentes en la Europa moderna.

Si bien la categoría precursores fue usada y se sobreentiende desde el último cuarto de siglo XIX, en la obra de J. L. Pagano se encuentran los parámetros temporales admitidos. Pagano organiza el proceso histórico del arte argentino según dos criterios: la continuidad y ruptura formal no opera como principio de diferenciación entre la obra de los precursores y los organizadores; un caso opuesto sucede con el siglo XX en el que elude las referencias al contexto⁶. Se interpreta que el rechazo explícito a la asimilación de la historia del arte a la historia política, fundado en la idea que la política no influyó en ninguna corriente, se refiere al siglo XX. Motivo por el que se infiere que el arte puro –categoría de la época– alcanza la libertad con los organizadores.

El doble criterio se justifica porque no observa en el arte argentino un proceso genealógico evolutivo de la forma como el que planteó G. Vasari. Lo caracterizó como: "...confuso, en muchos casos amorfo, con destellos promisorios y afirmaciones definitivas"⁷. Se entiende, por ello, que los destellos promisorios y afirmaciones definitivas se refieren a la conciencia estética de los artistas. Desde ese supuesto, es posible definir a los precursores como subjetividades que se pudieron apropiarse del lenguaje artístico europeo con originalidad y producir obras libres de los condicionamientos históricos.

La apropiación del arte europeo por parte de los precursores aparece relativizada por Franklin Rawson en una conocida carta a García del Molino, en la que expresa un débil nexo con R. Monvoisin y reconoce al destinatario como su maestro, –aunque se tratara de una expresión de cortesía, ubica al arte argentino dentro del mismo régimen que el arte europeo–. Ellas dependen del régimen poético o representativo de las artes, que junto con la semejanza hace ingresar la figura poética de lo imitado. Esta afirmación se puede confirmar a partir del error histórico de confundir, sin advertencias hasta su restauración, de una pintura de A. Moschini con una obra de Rawson. El sentido de la obra de los precursores se consuma cuando se relacionan las formas creadas con procesos tales como el conflicto sociopolítico y la fundación de la nacionalidad. La continuidad entre diversos artistas argentinos de la época está dada la analogía de los usos sociales, como lo ha señalado R. Amigo⁸ se trata de armas políticas, máquinas dentro de la confrontación con la barbarie.

Del mismo modo que la obra de Mitre desató debates, los escritos de Schiaffino fueron objeto de discusión y en ella se puede alcanzar una dimensión alternativa de los polos de la transición. Rafael Obligado admite con Schiaffino la contraposición entre el desarrollo material y espiritual argentino; pero expuso su disenso sobre la postulación de la unidad universal de la

belleza, ya que el carácter estético del paisaje siempre es nacional. Obligado pensó que constituía un error pensar a la nación argentina como joven, puesto que forma parte de la civilización. Para el poeta, el desarrollo del arte a partir del estudio en Europa, la inmigración, las tecnologías artísticas y las políticas culturales no garantizaban la emergencia de una belleza artística nacional, lo que se considera naciente ya atraviesa la decrepitud. Por ello, el denominado por sus contemporáneos progreso artístico es imitación y pérdida de personalidad. Este giro del humanismo nacionalista cuestiona la forma de integración a la cultura universal. Ella se encuentra amenazada por una nueva barbarie: la unificación estética universal de lo monótono y vulgar de la cultura de masas.

4. Los precursores y la transición: de la incoherencia evolutiva al "espíritu de ensayo"

La intelección de la obra de los precursores se apoya sobre la relación de su obra con el lenguaje colonial y la contemporaneidad europea. Frente al primero, la propuesta fue la emancipación y frente a la segunda, la de aplicación. Desde los románticos, se entendía la experiencia de conocimiento como aplicación de la teoría europea a la situación americana. Tanto la emancipación como la aplicación justifican la distinción que realizó Pagano entre la coherencia evolutiva⁹ de los cambios artísticos en Europa y la incoherencia evolutiva del cambio americano.

6 La categoría de organizador se apoya en el supuesto que la institucionalización del arte y la intervención estatal operan como garantía de la coherencia evolutiva propia –un estilo territorial en el marco del curso autónomo y universal del arte–. Esta afirmación no se puede corroborar ni en el siglo XIX ni tampoco en el XX.

7 Pagano, J. L. *El arte de los argentinos*. Pág. XV.

8 Amigo, R. *Benjamin Franklin Rawson*. San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes. 2014.

9 La base étnica de la coherencia evolutiva es un tema complejo y variable.

En la Historia del Arte Argentino se encuentran los llamados estilos territoriales –desarrollos locales–, aunque ellos se ven afectados por el “afuera”¹⁰. Por ello, no resulta paradójal que Pagano utilizó la metáfora del “desarrollo a saltos” para describir que la evolución se produce como pliegue de la producción argentina al cambio europeo. Antes que volver previsible la sucesión, explica la experiencia de distancia y atraso de la incorporación a un lenguaje formal o estilo.

Para Pagano la diferencia entre los precursores y los organizadores radica en que en los segundos: “...lo nuestro sustituye a lo de afuera, y permite el predominio local de los artistas nativos, aún cuando éstos se formen en Europa...”¹¹. La referencia del “lo” parece apuntar al dominio técnico y contenido temático sobre el eje paradigmático atraso/progreso, copia/creación, pero se estima que desde la unificación del régimen de identificación del arte es posible encontrar otras coincidencias y distinciones. El juicio de L. Pallière sobre la obra de Rawson incluye el reconocimiento de aciertos estéticos –arte, dibujo, naturaleza y colorido– y defectos de ejecución.

Los organizadores interpretaron los defectos como técnicos y propusieron la superación a través de la sistematización de las relaciones con el mundo europeo. Si se

ubica a los precursores sobre la complejidad de tres siglos de interpretaciones y reinterpretaciones de la tradición pictórica, el paradigma se afirma sobre el para qué de la pintura. La construcción de la subjetividad y los colectivos se unifican desde las estructuras de sentir¹².

En los precursores, los denominados defectos ponen en evidencia el desajuste entre la preceptiva europea coetánea y el intento de aplicarlo en América. Las prácticas de aplicación se produjeron en un campo en el que coexistían diversas concepciones acerca de los temas artísticos, los géneros, los medios –pintura, fotografía, talla, artesanía–, el valor social y el lugar en la vida espiritual.

Como la construcción de la subjetividad a través del arte en el siglo XIX se produjo en esta situación, se la propone caracterizar por el espíritu de ensayo en la organización simbólica de la experiencia americana; de este modo el reemplazo de los precursores por los organizadores resulta equivalente al reemplazo de los ideales sociales de libertad por los de orden.

5. Franklin Rawson: continuidad, ruptura y proyección

En varias oportunidades se ha señalado que la obra de Rawson acusa cambios estilísticos en los que se advierte la incorporación

de nuevas perspectivas y retornos al pasado. Ciertamente la falta de sucesión cronológica encuentra su causa en las transiciones de su formación –residió en distintos períodos de diferentes épocas en San Juan, Valparaíso y Buenos Aires–, el ejercicio de la pintura en medios sociales muy disímiles, una fidelidad sutil pero constante con su propia sensibilidad, los encargos y, de un modo menos ostensible, en la referencia al pasado y presente artísticos. Se pretende describir algunos de estos movimientos como articulaciones de la subjetividad dentro de géneros normados, cuya densidad y diferencia ha quedado inscripta en indicios, márgenes y rutinas del artista¹³.

Retrato

El género más característico de la producción de Rawson es el retrato, como en otros artistas del siglo XIX se puede observar junto con variaciones formales, la ampliación de los tipos retratados y la modificación de los usos, pero resulta poco consistente que resulte inconmensurable con la retratística colonial.

Hasta su viaje a Buenos Aires, Rawson solo había experimentado como arte a las obras originales que se correspondían con los temas religiosos y retratos de dignatarios eclesiásticos¹⁴. Su juvenil autorretrato se articula con la contemporaneidad no sólo

¹⁰ Estos últimos se presentan como desarrollos de un núcleo originario, prosecución o ruptura con la tradición, variaciones del sistema de representación, las técnicas y temas artísticos, las formas de enseñanza y organización de los modos de producción.

¹¹ Pagano, J. L. Obra cit. Pág. XVI.

¹² R. Williams propuso la categoría de “structure of feeling”. Algunas de ellas fueron institucionalizadas, otras mudaron su carácter y otras desaparecieron a partir de victorias y derrotas del conflicto entre civilización y barbarie, emancipación intelectual y universalización intelectual.

¹³ Ginzburg, C. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa, Barcelona, 2008.

¹⁴ Sarmiento en el inventario del patrimonio artístico de San Juan menciona pintura religiosa y numerosos retratos de dignatarios eclesiásticos –el único nexo de la pintura colonial con la pintura europea–.

por el tema, sino por los elementos que demuestran la explícita voluntad de ubicarse en su actualidad —sin pensar en futuras interpretaciones, la divisa punzó lo ubica en la conflictiva de la época—. El mismo no fue modificado a pesar de haber compartido su exilio con opositores a Rosas, haber aceptado encargos de caudillos, el ocupar cargos públicos durante el gobierno de Benavídez y posteriormente su retractación.

Particularmente notable es la semejanza del retrato de N. Benavídez con el del Fraile Aldao de García del Molino. Más allá de la relación discipular, la distinción rostro/cuerpo, rasgos físicos singulares/corporalidad conforma un sistema para construir la imagen del poder en el contexto



Franklin Rawson. *Autorretrato*. Óleo sobre tela. Circa 1838. Colección Guillermo y Patricia Castro Nieva.

de la llamada “pintura federal”. El cuerpo pierde la referencia naturalista, se estereotipan las poses —el lugar de las manos, por ejemplo— hasta el punto de convertirse en un esquema permutable para distintos rostros, insignias partidarias, atributos militares o joyas. La permutabilidad de la persona en el rol alude, inconscientemente a la situación de permanente conflicto y otorga naturalidad a ese estado social, aunque también se articula con la representación de la delegación del poder en funcionario, por parte del poder real o por parte de la conducción de la vida política.

Si bien no se puede asegurar que Rawson conociera la obra de José Gil de Castro, el contacto con ella resulta previsible por la abundante producción que se encuentra en Chile¹⁵. En la obra de Gil se observa con mayor nitidez la transición. En la etapa colonial incluye en la composición el



Franklin Rawson. Fragmento del *Retrato de Gral. Nazario Benavídez*. Óleo sobre tela. 1843. Colección Museo Enzo Manzini.

escudo de armas y textos. El retrato de San Martín todavía mantiene el lugar del título nobiliario, aunque reemplaza el contenido; por el contrario desaparece en los de Simón Bolívar y Bernardo O'Higgins. Se explica la variación porque los retratos destinados al uso gubernamental debían mostrar el carácter igualitario de la sociedad y la abolición de las diferencias de sangre.

Sin embargo las diferencias sociales ocupan un lugar importante en la obra de Rawson, los trajes suntuosos, joyas y elementos alegóricos de la posición si bien con mesura poseen una historia más extensa que la pintura del siglo XIX. Por una parte son signos de la civilización, pero por otra plantea una distancia entre los sectores cultivados y “la gente común”: un muestra-



Angelo Moschini. *Doña Telésfora Borrego de Benavídez*. Óleo sobre tela. 1854. Colección Museo Enzo Manzini.

¹⁵ La iconografía del poder civil en la América preindependiente hunde sus raíces en la pintura de corte española del siglo XVII como se puede observar en la iconografía del poder en José de Ibarra y Joaquín Gutiérrez.

rio de ella se encuentra en *La cometa*, en la presencia de la pobreza en el traje de *El escobero* y la cuyana hipertrofia de la glándula tiroides en el retrato de la Señora Durán.

El retrato infantil es uno de los motivos más frecuentes y con mayor encanto en la obra del autor. Si bien ellos dan cuenta del nuevo lugar ocupado por los niños dentro de la vida familiar, también existen precedentes de representaciones coloniales en los que se trascendía el significado de prolongación del ciclo biológico por la representación del amor paterno y materno. El conmovedor gesto de afecto del padre hacia su hijo en el retrato de la Familia de Cirilo Sarmiento constituye un documento de esta variación, que sin embargo registra antecedentes también en la obra de Gil de Castro, tanto por la inclusión de útiles de aprendizaje, como por la referencia a la formación moral.

Por ejemplo en la época de Rawson, el retrato pintado cedió en importancia frente a la litografía y la protofotografía, técnica

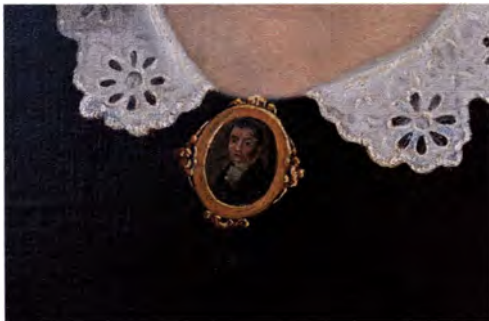
esta última que desplazó parcialmente a la pintura en el cumplimiento de diversas funciones sociales. Ella fue reemplazada totalmente en el género de los niños difuntos, convivió sin conflicto con el retrato de la autoridad política y quedó excluida de nuevos géneros como el retrato de bodas. La signatura de la transición en los retratos no sólo se encuentra en relación con el lenguaje pictórico, sino también con la reproducción mecánica de la imagen.

La transversalidad de la muerte

R. Amigo ha señalado en el Corpus de Rawson la frecuencia de retratos *post mortem* de niños. Sin duda esta práctica calza con la costumbre difundida en América y que finalmente fue reemplazada por la fotografía. Carentes de simbología religiosa explícita, la referencia a la muerte se funda más en tradiciones familiares y

reconocimiento de símbolos convencionales –pájaros, animales preferidos, juguetes dilectos– que en la representación. Por ello se estima todos forman parte de la negación simbólica de la muerte, que R. Barthes atribuyó a la fotografía.

Por el contrario, en el cuadro *El salvamento en la cordillera* Rawson ha legado una imagen en la que asume visualmente a la muerte. En esta obra prima la ruptura frente a la continuidad, puesto que si bien la muerte es un tema habitual en la pintura religiosa colonial, Rawson la instala con un naturalismo inédito. Aunque ubicado en el primer plano, el cadáver congelado de un combatiente constituye un elemento marginal del relato, puesto que la muerte por frío limita el aura de heroísmo. Proseguido por los academicistas, las convenciones eliminaron el patetismo del que da cuenta Rawson.



Franklin Rawson. Fragmento del *Retrato de Pascuala Obes e Álvarez*. Óleo sobre tela. 1854. Colección privada. (Camafeo – Idéntico al retrato de 1864)



Franklin Rawson. Fragmento del *Retrato de Carolina Zarracán Giménez*. Óleo sobre tela. 1862. Colección privada.



Franklin Rawson. *Retrato de la niña de la familia Sánchez*. Óleo sobre tela. 1855. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

Se trata de una de las expresiones más directamente relacionadas con el romanticismo, puesto que como lo ha demostrado R. Amigo las figuras fueron tomadas de *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault y *Aristomenes* de R. Monvoisin. La composición tiene como objeto demostrar ante la sociedad porteña que Sarmiento era un hombre de acción pero se elige para ello un acontecimiento del que materialmente no participó. El cuadro excede la intencionalidad, más allá de la referencia iconográfica constituye un acceso a la semiótica de la vida social puesto que se encuentran innumerables significantes de la vida social –la diferencia de atuendos, los gestos y actitudes frente a diversas situaciones, la experiencia del paisaje cordillerano y la personalidad de los protagonistas–.



Franklin Rawson. Fragmento de *Salvamento operado por el joven Sarmiento en la Cordillera de los Andes. Repartiendo pan en la cordillera. Pasaje de la cordillera de los restos del General Lamadrid*. Oleo sobre tela. 1855. Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo.

Resulta paradójal, que en un elemento marginal del contenido alcance un nivel de semejanza admirable –que no fue continuado por el autor– y también uno de los documentos poéticos del arte –la distinción entre verdad y arte–.

El paisaje

El fondo en los retratos de adultos suele ser ocupado por una superficie de color neutro o alguna ambientación en jardines o habitaciones, en los infantiles ingresa como fondo el paisaje. Se trata de representaciones sintéticas que aluden a un lugar, y en tal sentido se asemejan a los paisajes que aparecen en las composiciones religiosas pero a diferencia de la complejidad del espacio en el arte sacro, ellas despliegan unidad temporal y espacial. Los paisajes como fondo están apenas delineados, pero se puede identificar el referente –tal el caso de la Quebrada de Zonda o la ribera porteña–, que permite pensar en apuntes del natural.



Franklin Rawson. Fragmento de *Salvamento operado por el joven Sarmiento en la Cordillera de los Andes. Repartiendo pan en la cordillera. Pasaje de la cordillera de los restos del General Lamadrid*. Oleo sobre tela. 1855. Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo.

También como fondo, pero incorporado al relato de la obra, en *El salvamento...* aparece un paisaje sobre el que es necesario detenerse. Resuelto a través de notables gradaciones de color, el ángulo izquierdo del cuadro es ocupado por un imponente paisaje de Los Andes. A la inversa que el episodio, el paisaje había sido experimentado por Rawson y por ello, aunque fue pintado en Buenos Aires posee la verosimilitud de lo vivido. El naturalismo se pone en función de la expresión del sentimiento de lo sublime. Por el contrario, el desierto como fondo de la representación de *La huida del malón* anula junto con los indígenas al paisaje. Se presenta un espacio indiferenciado, atravesado por una familia de raza blanca que deja tras de sí un incendio, cuya carencia de referencias lo asimila a la nada. La visión se revierte en *La estancia la República*, en el que aparece la llanura significativa a partir de su ordenamiento.

El costumbrismo

La representación de la vida cotidiana constituye el motivo del género costumbrista, considerado también como característico del siglo XIX. Los pintores viajeros cultivaron el género para satisfacer la demanda de información de la sociabilidad americana por parte de sus coterráneos, aunque en algunos casos sus apuntes se convirtieron en obras puramente estéticas. Las imágenes como satisfacción del interés etnográfico tenían antecedentes coloniales como la pintura de castas del ecuatoriano Vicente Albán, en la que con finalidad científica se describían tipos raciales, rangos jerárquicos, costumbres, flores y frutos. En ellas se inscribía la diferencia social como piedra basal de la estratificación colonial para trazar perfiles morales.

El costumbrismo pintado por los autores vernáculos en la sociedad independiente no es homogéneo. El que abreva de los enfo-

ques etnográficos ubica como motivo central al *ethos* gaucho. Por el contrario, otros como Rawson prestan atención a la vida urbana y asumen los temas con una actitud análoga a la que dio origen a la literatura costumbrista decimonónica. En tanto espejo, hace posible una reflexión sobre lo representado. A diferencia de la fotografía, la pintura costumbrista no solemniza momentos determinados de la vida familiar sino plantea aspectos deseables y reprobables. En *La cometa* se representa un grupo de niños que pertenecen a distintos estratos sociales, pero su reunión demuestra que la infancia unifica las diferencias. La factura de las obras pondera conductas, lo hacen a través de un trabajo técnico de gran minuciosidad y perfección como la taza de *El enfermito*, la textura del vestido y el poncho en *Madre con niño*, el periódico en el cuadro de

costumbres de 1867. Se trata del desarrollo de una perspectiva pedagógica sentimental, asumida posteriormente por los recursos de la sociedad de masas.

El encargo de *La Inmaculada*

A partir de la consideración de la multiplicidad de modos de existencia de los hechos estéticos –incluyendo, por ejemplo la espectral¹⁶–, en una reciente exégesis de la obra de Franklin Rawson¹⁷ se ha revisado la validez de la caracterización por el abandono de la pintura religiosa al arte argentino del siglo XIX. En la *Inmaculada Concepción* –pintada por Rawson con el destino de ser ubicada en la Iglesia Catedral de San Juan– se advierten indicios de la coexistencia de diversas tradiciones, frecuentemente en conflicto entre sí. El óleo pintado alrededor de 1845, fue encargado por el Obispado de Cuyo para



Franklin Rawson. *La huida del malón*. Óleo sobre tela. S/d. Colección Museo Histórico Nacional.



Franklin Rawson. *La cometa*. Óleo sobre tela. 1868. Colección Museo Castagnino Macro.

¹⁶ Se toma la categoría utilizada por J. Derrida.

¹⁷ Peñafo, E. *Espectros y ruinas en el arte argentino del siglo XIX*. En Amigo, R. (Comp) *Benjamin Franklin Rawson*. Museo Provincial de Bellas Artes de San Juan. San Juan. 2014.

sustituir una imagen pintada por Tomás Cabrera, situación que explica por qué, aunque se remitió a un modelo del barroco europeo constituyó una toma de posición frente a la imagen colonial. *La Inmaculada Concepción* se desarrolla en lenguaje prebarroco: frontalidad, medida en los pliegues, ausencia del *contrapposto* y escasos planos de profundidad. Del mismo modo, la composición invierte la distribución de elementos entre la izquierda y la derecha –el manto es sostenido con la derecha (pose frecuente en las versiones coloniales), del mismo modo que el pie que aplasta a la serpiente–. Imagen especular que da que pensar sobre el discurso referido de imagen.

Tomás Cabrera encarnó a la Virgen del Milagro, articulando de ese modo su obra con la tradición del arte sacro cristiano. Por otra parte, se diferencia de la cita colonial de García del Molino en la *Santa Coleta*. Por el contrario, hasta donde se conoce la imagen pintada por Rawson si bien se ubicó en la Catedral no concitó un culto especial. Prueba de ello es que a pesar de no haber sido dañada durante el Terremoto de 1944, nunca fue reubicada en un templo. Rawson cumplió el encargo, pero evidentemente la obra quedó atrapada por un cruce de tradiciones: para el arte religioso, se trataba de una obra hecha al margen de la piedad –como se sabe Morel y García del Molino también tienen cuadros del género–; mientras, para el arte profano, el valor quedaba limitado por la falta de originalidad. Sin embargo, el arte religioso no solo se desarrolló sino que

también se impuso e incrementó en las artes populares.

Sarmiento expuso la idea que la experiencia estética era el resultado de conductas propias de la vida civilizada, aunque en *Facundo* reconoció su presencia en el ámbito bárbaro y la negó en los grupos indígenas. La teoría de la diferencia de la experiencia estética según estratos culturales la desarrolló en las críticas artísticas y descripciones costumbristas escritas en Chile.

El proyecto artístico en el que participó Rawson se cumplía a través del desarrollo de las artes tradicionales, permanencia que implicaba tanto el aspecto técnico –manualidad–, como el *habitus* –obra única– de las obras consideradas cultas y con valor

universal, aunque realizó algunos trabajos para su reproducción litográfica, no se advierte un cambio en el diseño. Si bien varios artistas abandonaron el lenguaje de la pintura por el de la fotografía, no solo las dificultades científicas para ejercer esta última justificaron la permanencia dentro de la tradición. La tensión entre lo antiguo y lo moderno se encontraba en la conciencia de los artistas antes que en la del grupo social que las consumía, puesto que aceptaban las invenciones modernas. Sin embargo se advierte el recurso del estereotipo –el retrato femenino en el cuadro de costumbres–.

A partir de 1860, la no incorporación a las técnicas modernas, la ruptura entre Buenos Aires y la Confederación y retraimiento



Franklin Rawson. *La Inmaculada Concepción*. Óleo sobre tela. 1845. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

personal que inclusive lo llevó a rechazar una beca para estudiar en Europa, limitó el papel de Rawson dentro del campo artístico de Buenos Aires.

Transición, precursores y ensayo: los usos del lenguaje

No existe coincidencia entre la caracterización del siglo XIX como transición y como espíritu de ensayo, en la diferencia se descubre los problemas de la categoría precursores. En la primera aparece como un momento de la evolución, en el segundo como un proceso de construcción que no supone una totalidad preexistente. En torno a las estructuras de sentir se reconoce la fecundidad del aporte de las propuestas de Alberdi y Vélez Sarsfield puesto que amplían los límites de la totalidad discursiva y sus formas de vida. Apoyados en el punto de vista alberdiano, se puede objetar la noción de precursores, puesto que se trata de antecedentes de un futuro que no existía



Franklin Rawson. *Retrato de Sra. de Durán*. Óleo sobre tela, 1845. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

y en tal sentido el interés para interpretar el período recae sobre lo que fue considerado como sin curso. En este punto la idea de arte puro y universal aparece como un filtro de acontecimientos. La noción de precursores¹⁸ resulta operativa para interpretar la gestión de institucionalización artística que se llevaba a cabo en el país, pero al ubicar el eje sobre ella se abandona la lectura de la genealogía de las formas de los precursores, la conflictividad del campo artístico europeo del siglo XIX y la inclusión dentro de la totalidad cultural.

Los artistas denominados precursores, a través de sus obras y modos de intervención, se posicionaron, no solo frente a la situación denominada anarquía, sino también ante las ideas de la función civilizadora del arte, la conciencia de la diferencia americana, la periodización de los estilos de la pintura europea y la valoración positiva de lo nuevo. Si bien no formaron grupos compactos, participan de estructuras de sentir a través de las relaciones discipulares, los medios de emergencia discursiva, los clientes y el destino de las imágenes. Ello se puede rastrear en las semejanzas formales, en la permutabilidad de las autorías que recorren el legado y en la exclusión de determinados artistas —un caso paradigmático lo representa C. Morel—.

La diferencia se ubica sobre las formas de vida. Un eje se ubica sobre la determinación de los motivos pictóricos como instancia previa a la transposición en temas. Una objetividad como la naturaleza, en el paisaje

se carga de connotaciones. El género histórico aborda el presente. Otro eje se instala sobre la narración de la emergencia de la conciencia estética realizada por Sarmiento en “Recuerdos de Provincia”. El conflicto entre su madre y sus hermanas por la permanencia de las figuras de santos en la sala de recibo, le permite al autor comprender la valoración estética como ruptura de la conciencia religiosa. La conciencia estética posee dos aspectos, forma parte del espíritu de innovación, pero también el gusto y la experiencia de lo bello son sustraídos de la inmediatez temporal. Mientras que el espíritu de innovación era calificado como iconoclasta, el buen gusto no suponía el abandono de fe sino la distinción entre devoción religiosa y contemplación artística. El espíritu de innovación constituye una consecuencia de la revolución —de la modernidad—, el punto de vista del arte integraba la civilización. De este modo queda atemperada la diferencia tajante entre la pintura europea y la americana, y como consecuencia de ello entre la colonia y la etapa independiente. No resulta inadecuado por ello, pensar a los “precursores” europeos y americanos como identidades en tránsito, puesto que la idea de argentinos no coincide con la sostenida después de la organización nacional.

Una perspectiva dentro del giro lingüístico que afronta los problemas planteados por Platón se encuentra en G. Vattimo. En un clásico artículo donde compara las estructuras de las revoluciones científicas y artísticas aparece la dificultad de identificar

¹⁸ Para Schiaffino la noción de arte puro se encuentra indisolublemente unida con la idea de obra única, original y no copia, su progreso excede las vidas individuales y contribuye de manera indirecta al desarrollo material.

la transición. Puesto que el cambio paradigmático se identifica con la revolución científica se puede interpretar que la idea de transición resulta compatible con tres momentos: el tiempo largo que transcurre entre dos cambios de paradigmas, el tiempo variable de la crisis y el tiempo indeterminado de la lucha entre paradigmas alternativos. En ninguna de las tres acepciones se plantea ni la previsibilidad de desarrollo o la superación desde el punto de vista de la verdad –que en el caso del arte, se trataría de un régimen de identificación del arte–.

La indeterminación de la transición se desplaza desde el movimiento y el cambio hacia el análisis de la diferencia en el uso

del lenguaje¹⁹. Lo que se puede identificar como característico de la transición es el abandono del lenguaje demostrativo-explicativo porque la época carece de premisas paradigmáticas indiscutibles. Se trata por lo tanto de un tiempo cubierto por la persuasión, puesto que al transformarse los presupuestos de la argumentación, el razonamiento se vuelve circular.

Desde este punto de vista, la transición del siglo XIX presenta al menos dos referentes: las artes plásticas y la cultura total. Desde el primer punto de vista se trata de ensayar formas que pretenden valor universal, desde el segundo se advierte el paso de las artes tradicionales y la emergencia de la sociedad de masas.

BIBLIOGRAFÍA

Amigo, Roberto. *Franklin Rawson*. San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes F. Rawson, 2014.

Derrida, J. *Los espectros de Marx*. Madrid, Trotta, 1995.

Ranciere, J. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Lafabrique, 2000.

Roig, Arturo. *La Filosofía Latinoamericana en sus orígenes. Lenguaje y dialéctica en los escritos chilenos de Alberdi y Sarmiento*. En *Caminos de la filosofía latinoamericana*. CEELA–Universidad del Zulia. Maracaibo, 2001.

Sarmiento, D. F. *Recuerdos de Provincia*. Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín y compañía, 1850.

Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano; Una respuesta a la carta sobre el humanismo*, Siruela, Madrid, 2000

Trostiné, L. *Franklin Rawson. El pintor*. Buenos Aires, 1951.

Vattimo, Gianni. *La estructura de las revoluciones artísticas*. En *El fin de la Modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.

Vermeren, P. *Repensar el siglo XIX filosófico desde Arturo Andrés Roig*. En Roig, Arturo Andrés. *Para una lectura filosófica de nuestro siglo XIX*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2008.

Fotografías Ina Estévez.

Eduardo Peñafort. Académico delegado por San Juan de la ANBA. Profesor Titular de las cátedras “Estética” –Departamento de Artes Visuales– y “Hermenéutica” –Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación–, FFHA, Universidad Nacional de San Juan. Director del Instituto de Filosofía –FFHA/UNSJ–. Director de la Revista *Coirón* /Universidad Nacional de San Juan. Exprofesor de Universidad Nacional de Córdoba (1988/1999), Universidad Nacional de San Luis (1995/1997) y Universidad Nacional de Cuyo (1974/1975). Secretario del Comité Ejecutivo del 2º Congreso Internacional Extraordinario de Filosofía (2007). Exsubsecretario de cultura de la Provincia de San Juan (2003/2006). Curador invitado Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson” / San Juan. Crítico de artes plásticas, semanario *El Nuevo Diario*, San Juan (1990 y continúa). Ha realizado publicaciones nacionales e internacionales sobre estética y crítica de arte.

¹⁹ La importancia del mismo no puede discutirse, dado el carácter basal de la idea de inconmensurabilidad e intraductibilidad tanto en la teoría de Kuhn como en la de Vattimo.

Máquinas representadas, máquinas en acción y máquinas electrónicas

NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI

I

Las máquinas han sido en los últimos siglos el símbolo del progreso y la emancipación del hombre ante sus primeras relaciones directas e intuitivas con la naturaleza. Sloterdijk¹ menciona que la técnica funciona como una forma de reconocer e identificar “el otro”, puesto que lo producido por el hombre, de alguna manera puede “independizarse” de él.

Simondon² entiende que los objetos técnicos son mediadores entre la naturaleza y el hombre. No cabe oponer al hombre y la máquina.

Pero es innegable que el avance de la maquinización dentro de las sociedades ha generado tanto oposición como idolatría. En el campo artístico se puede observar esta tensión en los trabajos de Monet, incluyendo a la locomotora dentro del paisaje natural, así como en la magnífica imagen producida por Man Ray *Dancer / Danger* (1920) que explicita la fascinación y el miedo generado por las máquinas.

Lewis Mumford³ distingue a las herramientas de las máquinas, según el grado de independencia, en cuanto al tipo de manejo y fuerza motriz del operador, siendo que “la herramienta se presta por sí misma a la manipulación”, y en cambio “la máquina a la acción automática”. Probablemente se puedan distinguir conceptualmente diferentes etapas de máquinas de acuerdo a distintos tipos de cultura y economías.

Gilles Deleuze⁴ propone, por ejemplo, tres momentos: las máquinas simples, como palancas, poleas, relojes; las máquinas energéticas con el peligro pasivo de la entropía y el activo del sabotaje; y las

máquinas informáticas con el peligro pasivo del ruido y el activo de la piratería o la introducción de virus. Corresponden a las sociedades de soberanía, disciplinarias y de control, respectivamente.

Van Lier⁵ plantea tres categorías: la máquina estática, la dinámica en relación con el orden y la energía, y la dialéctica ligada a la energía e información.

Tomando este tipo de categorización y aplicándolo a la producción artística intentaremos describir tres momentos en la relación entre el arte y las máquinas. Un primer momento de representación de las mismas, un segundo momento de máquinas en acción, cinéticas, y un tercer momento de máquinas de información.

II

El cuadro que hemos elegido para comenzar la primera serie es *La gare St. Lazare* (1877) de Claude Monet.

Parece la manera más acertada por ser una tácita celebración de la máquina al considerarla como síntesis de ese momento cultural de la vida urbana, algo así como el paisaje contemporáneo.

Eso en Monet, que vivía hundido en la naturaleza, es bastante notable. ¿Es una demostración de la difusión de las ideas positivistas? ¿De alguna forma del progresismo?

Por otra parte, la presentación de la máquina es casi lírica. No aparece exaltada en su fuerza y reciedumbre sino rodeada de

1 Sloterdijk, Peter y Heinrichs Hans-Jürgen. *El sol y la muerte: investigaciones dialógicas*, Siruela, Madrid, 2004.

2 Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Prometeo, Buenos Aires, 2007.

3 Mumford, Lewis. *Técnica y Civilización*, Ed. Alianza, Madrid, 2006.

4 Deleuze, Gilles. *Postdata sobre las sociedades de control*, en Ferrer, Christian (Comp.) *El lenguaje literario*, Tomo 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.

5 Van Lier, Henri. *Le nouvel age*, Ed. Casterman, Bélgica, 1962.

brumas que la funden armoniosamente con el ambiente. Hay como un decir sí a la máquina, también puede ser parte de nuestro paisaje, también puede participar de nuestras vidas de la mejor manera.

No faltará quien diga que las brumas son propias del impresionismo así como la factura y la fragmentación de la pincelada. Eso no indica que nuestra búsqueda de significación no pueda ir más allá.

Los impresionistas puntualizaron una y otra vez que su búsqueda estaba esencialmente basada en el análisis del color y su percep-

ción. O sea, nada de romanticismo o lirismo, más bien se veían como científicos. De manera que la presencia de la máquina aquí es una toma de conciencia de la historicidad pero, a su vez, su búsqueda lingüística los compromete bien lejos de una mera referencia a una realidad preexistente.

La estructuración espacial es del entorno. Arriba, abajo, a los lados hay una organización del espacio en el sentido tradicional, pero en el centro preciso la máquina se presenta no como una estructura dominante sino llevada y traída por las evanescencias.

La percepción activa ese centro, con tramas de color, de contornos elididos, con supuestas superposiciones. Hay una unificación que resiste a los elementos aparentemente desestructurantes.

Los futuristas se hicieron eco de la presencia de la máquina en variadísimos aspectos. Dejando de lado las encendidas e hiperbólicas manifestaciones de Marinetti, la primera oleada futurista –Balla, Boccioni, Carrá, Russolo, Severini– registraron el

impacto visual y acústico de la nueva era maquinista en sus resultados más innovadores y agresivos. Se trataba de dar cuenta del movimiento, la aceleración, el deslumbramiento de las nuevas luces en el espacio urbano y de la idea de simultaneidad.

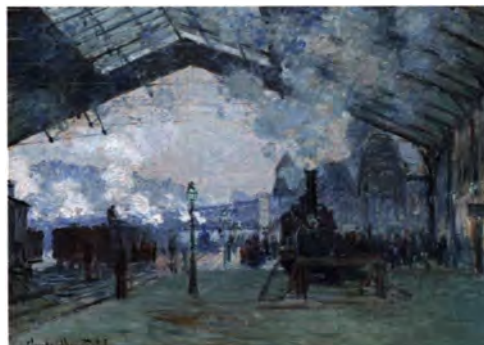
Boccioni, en *Stati d'animo I: gli adii* (1911) pinta nuevamente una locomotora de la cual el número 6943 atrae como centro de atención pero desaparece tras los elementos indicadores de un dinamismo, la “vibración universal”.

Los protagonistas del adiós son una pareja abrazada reproducida en diversas ubicaciones espacio-temporales y cuyos desplazamientos, de alguna manera, traen a colación los desplazamientos de la marcha del tren.

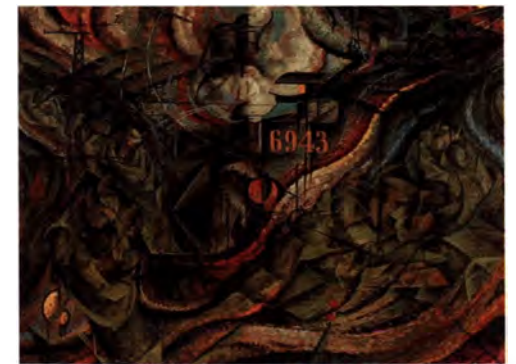
A Boccioni no le interesaba encarar el movimiento como tema óptico perceptivo sino –como afirma Calvesi⁶– conciencia de sí y lo relaciona con el rechazo bergsoniano del tiempo espacializado de la ciencia y la recuperación de la *durée* en su fluidez origi-



Man Ray. *Dancer/Danger*, 1920



Claude Monet. *La gare Saint Lazare*, 1877



Umberto Boccioni. *Stati d'animo I: gli adii*, 1911. Oleo sobre tela, 70,5 x 96,2

⁶ Calvesi, Mauricio. *Boccioni e il futurismo milanese*, L'Arte Moderna, nro. 38, Vol.V, Fratelli Fabri, 1969.

nal. En un escrito de 1914 Boccioni afirma: "Para poner al espectador en el centro del cuadro se necesita que este sea la síntesis de aquello que se recuerda y que se ve. Se necesita hacer visible lo que se agita y vive más allá de los volúmenes, aquello que tenemos a la derecha, a la izquierda y detrás nuestro."

Esta dimensión óptico-mnemónica es solo parte de la compleja problemática plástica de Boccioni. A su vez, Carrà en *Quel che mi ha detto il tram* (1911) y Severini en *Il metro Nord-Sud* (1912) también registran usos de la máquina en el transporte del momento.

Carrà, en su manifiesto de 1913, escribe acerca de eliminar poco a poco las sensaciones del recuerdo para prestar atención a las sensaciones actuales. La pintura unida a la sensación será su objetivo.

Gino Severini, con su fragmentación rítmica, responde a su declaración: "Las formas y colores que trazamos pertenecen a un universo fuera del tiempo y del espacio." Luces y colores son, entonces, por él manejados como elementos abstractos y distantes.

El polifacético Léger, autor de los mosaicos de la iglesia d'Assy, de los vitrales de la iglesia d'Audincourt, de los decorados y ropa de *Skating Ring* y la *Creation du Monde* de los Ballets Suecos, de excepcionales pinturas, cerámicas y tapicerías monumentales, buscó en la organización de sus obras homologar a las prácticas productivas de una era en la cual la máquina se había vuelto prioritaria.

Como escribe Le Bot⁷ el interés particular de sus obras es unir en la práctica, la búsqueda crítica de la pintura y el estatus de la misma en las sociedades industriales. Desde sus comienzos la temática de la máquina estuvo presente en sus imágenes de la modernidad en el medio urbano.

La utilización de elementos mecanomorfos, del color plano, la salida del espacio perspectivo tradicional, el recurso de la discontinuidad y el contraste de formas, ritmos, líneas, son sólo medios, agudamente perseguidos para dar cuenta de su optimista aceptación de la civilización maquinista.

Escribe acerca de la estética de la máquina:

"Cada artista posee un arma ofensiva que le permite maltratar la tradición. Buscando el resplandor y la intensidad, me he servido de la máquina como otros han empleado el cuerpo desnudo o la naturaleza muerta" [...] "Nunca me he entretenido en copiar una máquina. Invento imágenes de máquinas



Carlo Carrà. *Quel che mi ha detto il tram*. 1911. Óleo sobre tela, 52 x 62

como otros pintan paisajes con la imaginación. El elemento mecánico no es para mí una actitud apriorística, sino un medio de conseguir una sensación de fuerza y de potencia."⁸

Las formas recuerdan, sin copiarlo, nuestro mundo moderno [...], el mundo de las grandes fábricas, el automóvil, el avión.⁹

Enfocó la idea de un arte popular. Con profunda alegría, celebró a los constructores, al paisano, al obrero, al mundo proletario. Centró su reflexión en el objeto técnico característico de nuestro siglo y lo tradujo plásticamente de una manera que sorprende al ver que corresponde a una



Fernand Léger. *Element mécanique*, 1924. Óleo sobre tela, 92,8 x 65,5

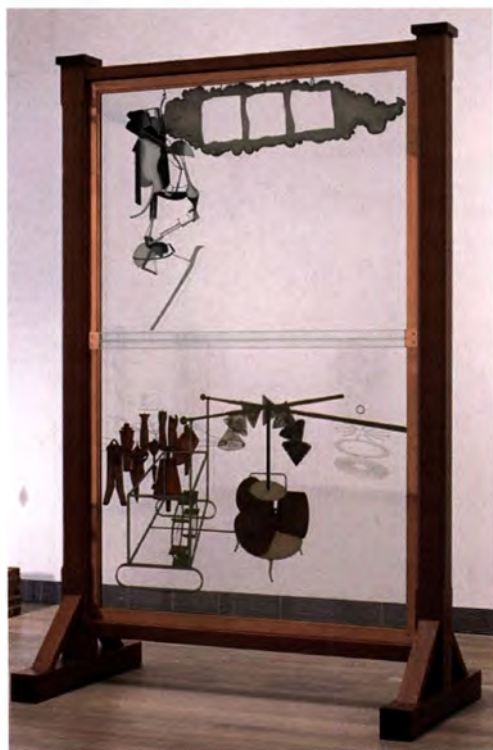
7 Le Bot, Marc. *Peinture et machinisme*, Ed. Klincksieck, París, 1973.

8 Léger, F. *Funciones de la pintura*, Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A. Edicusa, Madrid, 1969.

9 Bayón, Damián. *Carta de París. El ex esteticista Fernand Léger*, La Opinión Cultural, 2 de enero de 1972.

concepción donde la máquina está siempre presente. Fue el intérprete por excelencia de la vida moderna.

Duchamp y Picabia objetivaron uno de los aspectos míticos de la relación del hombre con la máquina. Picabia buscó a través de toda su obra la identificación del arte y la vida apelando sobre todo al inconsciente, al automatismo, al azar. Como afirma Le Bot¹⁰, quiso encontrar en el universo de la máquina los elementos de un nuevo simbolismo de la realidad humana moderna.



Marcel Duchamp. *La mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (La novia puesta al desnudo por sus solteros), 1915-23. Materiales varios. 277,5 cm x 175,9 cm. (109.25 in x 69.25 in) Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Duchamp se relacionó con esta problemática desde muchos ángulos. Mencionemos la revolucionaria aparición del *ready made*, las líneas de fuerza para indicar el movimiento, sincrónicamente con los futuristas, el erotismo maquinista al que nos estamos refiriendo ahora y obras que nos van a servir de enganche con las máquinas en acción, como los *Rotoreliefs* (1923), las *Rotatives demi-sphere* (1925) y los *Disques* (1926).

Para referirse a la parte de abajo del *Gran Vidrio*: *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, Duchamp utiliza el término de “máquina soltera”.

El escritor francés Michel Carrouges¹¹ hizo un análisis apasionante del mito de la máquina soltera partiendo de una comparación del *Gran Vidrio* con *La colonia penitenciaria* de Kafka.

Llama la atención que tantos artistas hayan representado bajo la forma mecánica la relación sexual o con una instancia superior. Harald Szeemann hizo un agudo estudio sobre el mito de eros y el maquinismo y sus relaciones con la mitología, la filosofía, la teología, la psicología, la sociología.¹²

Como escribe muy bien este autor, con el mito de la máquina soltera nos encontramos con los tiempos de Freud, de las nuevas técnicas, las imágenes del horror, del descubrimiento de la cuarta dimensión, del ateísmo, del celibato militante de los dos sexos...

Enigmáticas, metafóricas, de imaginación desbordante, describen siempre un circuito cerrado.

El *Gran Vidrio* de Duchamp —cuya importancia no quedó destacada en el montaje de la exposición que sobre este artista realizó la Fundación Proa— está dividido en la zona superior, que aloja la *Vía Láctea* o *Inscripción de lo alto* y a *La novia*, especie de esqueleto vermiforme. Uno de sus elementos se conecta con la parte inferior, el círculo de los solteros con sus *Moules Mâliques*, su *Cimetière des uniformes et des livrées*, la *Glissière* y la *Broyeuse de chocolat*. Solo la parte inferior tiene elementos mecánicos pero sin la parte superior carece de sentido.

Schwarz comenta también que estas máquinas tienen que ver con la fusión alquímica de los opuestos. En las mismas, como en el alambique alquímico, existe la transmutación o transformación de la materia en otra cosa.¹³

Duchamp con Raymond Roussel y con John Cage buscaron relatos insólitos, una suerte de toma de conciencia de la caricaturesca locura de la agitación humana y de los aspectos absurdos en los que habitualmente no se repara.

Utilizaron lo cotidiano, la banalidad y su reiteración, hasta límites extremos. Duchamp y Picabia tuvieron una colaboración de intimidad comparable a la de Picasso y Braque

¹⁰ Le Bot, Marc. *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Éditions Klincksieck Paris, 1968.

¹¹ Carrouges, Michel. *Les machines célibataires*, Ed. Chêne, Paris, 1976.

¹² Szeemann, Harald. *Les machines célibataires*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Decorativo, París, mayo-julio 1976.

¹³ Schwarz, Arturo. *Marcel Duchamp: la mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Ed. Georges Fall, 1974.

en el cubismo. Elaboraron un código de opiniones “serias” sobre la ubicación del ser humano en el Universo.

Hans Arp nunca olvidó su primer encuentro en Zurich con Picabia. Estaba desarmando un reloj despertador en su pieza, introducía sus partes en tinta y luego las apretaba contra un papel. Terminaba su composición añadiendo unas pocas líneas e inscripciones. *Reveil-matin* (1919) es un buen ejemplo.

L'enfant carburateur es comparable a *La novia* de Duchamp y es también una máquina erótica cuyas formas e inscripciones sustentan las analogías sexuales.

Las obras más conocidas de Picabia de tipo maquinista son el espléndido *gouache*, *Machine tournez vite* (1916-18) y *Parade amoureuse*, un óleo sobre tela de 1917.

Muchos de sus dibujos de la década de 1910 combinan máquinas e invenciones divertidas. En este período utiliza composiciones simétricas, formas precisas, armonías de colores mortecinos y escritos provocativos que se contraponen a la claridad del dibujo.

III

Hemos elegido, para iniciar el tema de las máquinas en acción, a tres obras específicas de Duchamp.

Rotative plaque-verre (óptica de precisión) fue hecha en 1920 en Nueva York con Man Ray, un artista de ingenio inagotable, inspirador como Picabia de muchas de las ideas

que Duchamp puso en obra. Estaba compuesta de cinco placas rectangulares de vidrio de distinto tamaño pintadas en sus extremos, que al dar vuelta sobre un eje metálico se veían como un solo círculo. Se requería mirarlo a un metro de distancia. Estaba asentado sobre un trípode, pintado también en su parte superior, para no cortar el círculo visual.

Cinco años después, en París, vuelve sobre esta idea y hace la *Rotative demi-sphere* (óptica de precisión) compuesta, en este caso, no de placas sino de una media esfera con espirales pintadas en blanco sobre fondo negro. Esta está rodeada por un disco plano de terciopelo negro que puede ser recubierto por otro disco de cobre con un vidrio que protege la media esfera. Como a Duchamp le encantaban los juegos de palabras, sobre su borde exterior estaba grabado: “*Rose Selavy et moi esquivons les ecchimoses des esquimaux aux mots exquis*”.

Al traducirlo se pierde la gracia porque los términos de otra lengua no sustentan el juego totalmente: Rose Selavy y yo esquivamos las equimosis de los esquimales a las palabras exquisitas.

Rose Selavy es el personaje femenino que asumía Duchamp para las etiquetas de unos frascos de *Eau de Voilette*. Otra vez el juego de palabras.

La media esfera y el disco giran juntos por acción de un motorcito eléctrico ubicado en la base del pie mecánico. Siguió intere-

sado en el juego de palabras e hizo así, al año siguiente, nueve discos de cartón negro con inscripciones en letras blancas pegadas encima en relieve. Uno de los discos ha desaparecido. Fueron hechos, en realidad, para ir alternados con otros diez discos con dibujos que componen el film *Anemic Cinema*. Anemic es el anagrama de Cinema. El trabajo fue hecho con Man Ray y Marc Allégret. La cámara que sirvió para este film fue conservada por Man Ray.

Las inscripciones son desopilantes. En el film aparecían alternados los rotorrelieves (discos ópticos) con los discos con inscripciones. Posteriormente, en 1935 retomó la idea con seis discos de cartón que tenían



Francis Picabia. *Parade Amoureuse*, 1917

diseño de color en el anverso y sus nombres en el reverso: Corolas, Espiral blanca, Caracol, Eclipse total, Linterna china, etc.

Según sus instrucciones, deben ser ubicados en un giradiscos a la velocidad aproximada de 33 vueltas por minuto, así darán una impresión de profundidad e ilusión óptica que será más intensa con un ojo que con dos.

Uno de los aspectos que más atrajo a los artistas hacia las máquinas, en esta segunda etapa, fue la posibilidad de convertir la energía eléctrica en movimiento. Más allá de las máquinas visuales más conocidas como la cámara fotográfica y cinematográfica, durante la década de 1920 y 1930 las esculturas cinéticas se presentaron ante el público con un carácter de exaltación maquinaal evidente.

No es casualidad, entonces, que la producción durante esa época de algunos artistas como el húngaro Lazlo Moholy-Nagy se confunda entre fotomontajes, films, y máquinas cinéticas. Su obra *Modulador Luz – Espacio* o *Dispositivo lumínico* (1930) concebida como un mecanismo para mani-

pular la luz en una escena teatral, también puede ser contemplada como una obra de arte cinética. Produce distintos movimientos en las placas de metal perforadas, y juegos de luces a través de materiales transparentes y reflectantes, a partir de un motor eléctrico.

Tal como señala Rosalind Krauss “cuando el *Dispositivo lumínico* gira, no hay uno, sino dos conjuntos de revestimientos externos puestos en marcha en torno al esqueleto abierto de la máquina giratoria. Constituyen el primero los discos y planos reja de alambre que entran y salen de nuestro campo de visión como una piel cambiante pero persistente que completa el centro inmediato de la obra. El segundo se compone de las proyecciones emitidas por el *Dispositivo* sobre las paredes de la escena, un motivo móvil que describe el volumen del espacio en el que el objeto se sitúa como un recinto diáfano mantenido por la energía y la presencia del *Dispositivo lumínico*. Como una figura humana, el *Dispositivo lumínico* tiene una estructura interna que afecta a su apariencia externa y, más decisiva aún, una fuente interna de energía que le permite moverse.”¹⁴

El interés por el movimiento y la manipulación de la luz se completa en la realización del film *Juego de luces negro blanco gris* (1930) donde otra máquina, la cinematográfica, enaltece los detalles de luz y sombras en movimiento que produce el *Modulador Luz – Espacio* (1930). La luz en movimiento, en este caso, se potencia entre ambas máquinas.

Lazlo Moholy-Nagy escribió un manifiesto junto a Alfred Kemeny, publicado en 1922 como “Sistema de Energía Dinámico-Constructiva” donde se proponía “la desmaterialización de la obra de arte en una forma no específica de energía pura que se hubiera liberado del movimiento “mecánico-técnico””. Hacen hincapié en los términos “sistemas” y “estructuras”, en lugar de “obras de arte”, para describir sus proyectos. Las máquinas energéticas, señala Deleuze como parte del segundo tipo de máquinas, corresponden a las sociedades disciplinarias.

La fascinación por estos dispositivos, que pueden transformar la energía eléctrica en variaciones de intensidad de luces y movimiento, se expandirá en la obra del GRAV (Grupo de Investigación de Arte Visual), fundado en 1960 e integrado por el argentino Julio Le Parc y constituirá un paradigma en este campo de la producción estética, logrando una amplia legitimación y masividad.

Sus obras móviles, de contorsiones, con juegos de luces y salas de juegos, son algunos de los ejemplos que produjo durante la década de 1960. A diferencia de Moholy-Nagy, en estos trabajos la máquina queda en segundo plano, frente al movimiento orgánico de los materiales y sus reflejos. La continuidad de la naturaleza pareciera no competir frente a la discontinuidad de la máquina, presentando su funcionamiento como un devenir estable.

Desde una perspectiva absolutamente distinta el artista suizo Jean Tinguely ha



László Moholy-Nagy. *Modulador Luz Espacio*, 1930

¹⁴ Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*, AKAL, Madrid, 2002.

explorado, dentro de lo cinético, el aspecto estético de las máquinas caóticas, incongruentes y de funcionamiento errático.

Billy Klüver, el ingeniero que colaboró con Tinguely para la realización de una de sus obras más emblemáticas *Homenaje a Nueva York* (1960), menciona que los planos del diseño de la máquina “autodestructiva” no tuvieron nada que ver con su versión final. La obra fue tomando forma en una serie de búsquedas en materiales de desecho, improvisaciones, e inspiraciones inéditas. Así relata como “la máquina era el producto de la anarquía y la libertad más total. [...] Como dueño del caos Jean desplegaba una energía que solo la libertad genera.”¹⁵

La obra consistía en una gran máquina que contenía más de una centena de procesos electrónicos y mecánicos produciendo movimientos, golpes, pinturas, sonidos, e incendios en combinación con ruedas, rollos de papel, metales, pianos desarmados, entre otros tantos elementos. La misma fue exhibida en el patio de esculturas del MoMA, el 17 de marzo de 1960, en lo que también podría considerarse una “performance electro-mecánica” siendo que su carácter de experiencia única e irrepetible en un lapso de tiempo determinado es claramente el eje de su propuesta artística. Que la acción finalizara con la destrucción misma de la máquina, era además, una declaración de principios. Billy Klüver indica “el desprecio de Tinguely hacia los principios fundamentales de la mecánica” y el trato de la máquina como

un objeto no funcional. Como declara Pontus Hulten, “la sociedad tecnocrática no admite una máquina no funcional”.

El suicidio de la obra, muchas veces señalada como una visión anti-máquina y nihilista, puede presentarse, en cambio, para el ingeniero Klüver como el ideal de la buena conducta en la relación entre lo humano y la máquina, pues exhibe un mundo nuevo en movimiento como un momento de la vida en constante tensión entre la creación y la destrucción, entre lo trascendente y lo intrascendente.

En definitiva, la discontinuidad de esta máquina genera un sistema nuevo, una estructura en devenir, de transformación de energía, un proceso entrópico, irreversible, y altamente inestable.

IV

Ante el caos de las máquinas propuestas por Jean Tinguely, Nicolas Schöffer introduce



Julio Le Parc. *Continuel Lumiere Cylindre*, 1962, 200 x 200 cm.

el procesamiento de cálculo y control preciso a través de la programación de ciertos criterios definidos por un algoritmo. Es decir, una serie de instrucciones lógico matemáticas que definen al sistema electrónico cómo responder a distintas situaciones. La obra *CYSP* (1956) consistía en una escultura cinética, o mejor dicho cibernética, que podía moverse gracias a cuatro ruedas ubicadas en la base, y que según la intensidad del sonido o luz, y variaciones de color captadas por sensores, reaccionaba moviendo con mayor o menor intensidad sus placas rectangulares y circulares de diferentes colores, así como su propio movimiento en el espacio.

Nos encontramos ante otro tipo de máquina, diferente a las descritas anteriormente, con un grado muy alto de autonomía basada, en principio, en el proceso de información, constituyendo el paradigma de lo que consideramos la tercera etapa de producción estética en relación a las máquinas. La misma puede vincularse tanto con el concepto de



Jean Tinguely. *Homenaje a Nueva York*, 1960

¹⁵ Klüver, Billy. Catálogo “Paris – New York”, Centre Georges Pompidou, 1977

“máquina dialéctica” de Van Lier como con la tercera categoría definida por Deleuze para las sociedades de control actuales a partir de las máquinas informáticas y ordenadores, siendo en ambos casos la “información” el eje primario de diseño y funcionamiento de este tipo de dispositivos.

Los estudios de Norbert Wiener sobre la comunicación entre máquinas y humanos, y máquinas entre sí despertará el interés para explorar el nuevo rol del artista y del arte ante un contexto cada vez más tecnológico en todos los campos de la sociedad, configurando un espacio de creación compartida entre la máquina y el hombre. Aunque en esta obra de Schöffers existe una consecuencia cinética y mecánica a partir

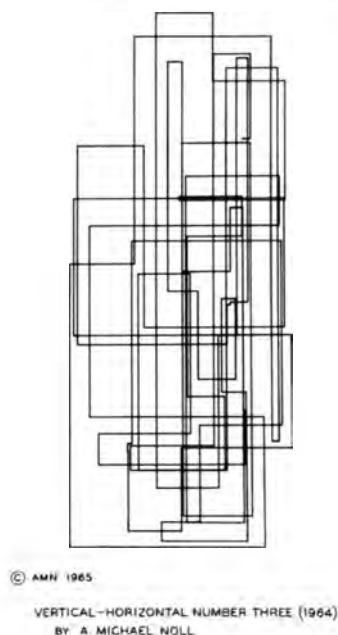
del proceso de información, a medida que avanza la velocidad y potencia de los sistemas informáticos electrónicos, los artistas se internarán cada vez más en el universo de la información en sí mismo.

Nos ubicamos –como dice Guattari– en un campo donde “en sus formas contemporáneas extremas, la subjetividad tiende a convertirse en un intercambio de piezas informacionales calculables en cantidad de bits (*binary digits*) y reproducibles por computadora”.

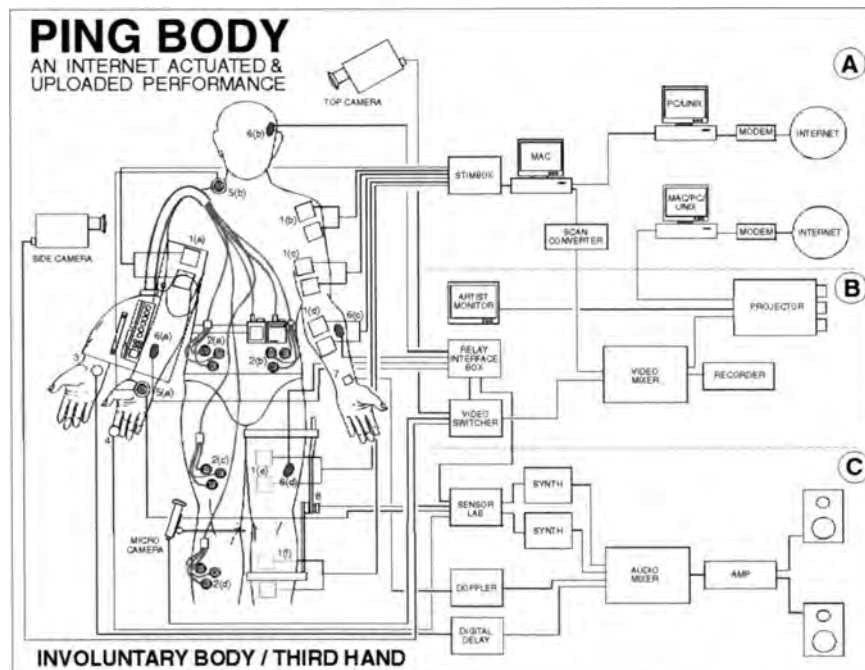
En este sentido, podemos mencionar las imágenes creadas por Michael Noll a partir de algoritmos muy sencillos como en *Vertical – Horizontal Number Three* (1964).

Utilizando una función llamada WNG (generador de ruido blanco) se determinan aleatoriamente varios puntos unidos entre sí de forma alternada por líneas horizontales y verticales. El artista, entonces, define un patrón general de conducta, aunque la creación se concreta a través del procesamiento de datos en la computadora. La imagen resultante no puede ser conocida por el artista antes de poner en funcionamiento el software, así como tampoco es necesario que manipule algún material más que el código del programa.

Deleuze entendía que el peligro pasivo en este tipo de máquinas era el ruido, y el activo la piratería o los virus informáticos. Debemos señalar que, sin embargo, pare-



Michael Noll. *Vertical-Horizontal Number Three*, 1964.



Stelarc. *Ping Body*, 1995

cen ser los mayores puntos de interés para la producción de muchas obras electrónicas, por ser las zonas de indeterminación las más propicias para la creación estética. Por ejemplo, Michael Noll utiliza el ruido para generar patrones visuales imprevisibles.

Otro ejemplo es la obra *Biennale.py* (2001) que presenta un virus de computadora como obra de arte. En ésta, que fue exhibida en la Bienal de Venecia de 2001, la obra se produce a partir de la creación de un código en lenguaje Python que, por un lado leído por una persona puede tener cierto criterio poético en el juego de palabras y estructura del código, y por otro para la computadora se trata de una serie de instrucciones “riesgosas” que pueden modificar su funcionamiento y algunos archivos. La obra se consideró concluida cuando uno de los antivirus más populares lo incluyó dentro de su base de datos de virus informáticos.

La información, el código, no precisan de una materialidad concreta, pueden ser luz,

voltaje, sonidos, caracteres, números, ceros y unos, y por lo tanto se los vincula a lo inmaterial.

Algunos artistas performáticos como Stelark ponen en tensión estos conceptos. Por ejemplo, en su obra *Ping Body* (1995) donde los espectadores a través de internet pueden activar diferentes estimuladores musculares ubicados en el cuerpo de Stelark, transforman los códigos de información que viajan desde múltiples computadoras del mundo, en un movimiento involuntario en el cuerpo del performer.

Existe una relación simbiótica entre el hombre y la máquina, también una tensión en lo que pareciera ser el límite entre ambos, la acción directa de la máquina sobre el cuerpo. Su poder no debe hacernos olvidar que las instrucciones a la máquina están dadas por otro ser humano.

En la serie *The Fear of Missing Out* (2013) Jonas Lund lleva al extremo la posición de

poder de la máquina sobre el artista, dando lugar, a través de un procesamiento de datos de internet, que un programa le diga qué obra hacer. La misma será realizada por el artista y exhibida en una galería. El objetivo del algoritmo es que el sistema le ayude a realizar las obras de arte más “exitosas” teniendo en cuenta los datos en internet sobre artistas famosos.

V

El tráfico de información, y la posibilidad de procesar cada vez más rápido todos los datos disponibles en sistemas como internet, plantean una situación crítica e interesante donde la máquina disputa su lugar dentro de la creación estética. Hemos visto, en un primer momento, algunos ejemplos de máquinas incluidas en las imágenes pictóricas como parte del paisaje, del contexto social, como símbolo de admiración o repudio; en un segundo momento, como máquinas energéticas, en movimiento, cinéticas; y en un tercer momento, máquinas informáticas, electrónicas, digitales y de procesamiento de datos.

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 Internacional*. 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 Lirio 1960-1981*.

Alejandro Schianchi. Licenciado en Cinematografía y Técnico Electrónico en Computadoras. Es doctorado en Artes y candidato a Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas. Profesor universitario e investigador de arte electrónico. Exhibió su obra artística en diversos festivales nacionales e internacionales. Su producción académica se presentó en ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), BANFF (Canadá) y MIT (Estados Unidos), entre otros. Realizó publicaciones en Argentina, Alemania, Francia, España y Estados Unidos en relación a temas de arte y tecnología como por ejemplo en IEEE Computer Society y Leonardo Electronic Almanac.

La realidad musical a través de los siglos

POLA SUÁREZ URTUBEY

Los grandes cambios, los cambios realmente profundos y efectivos en la historia musical de Occidente, se han dado en el terreno de la *textura*. El vocablo, como todos saben, alude a la técnica del tejido. Proviene del latín y significa “disposición y orden de los hilos en una tela”, aunque, en sentido figurado, el idioma castellano lo hace extensivo a la “estructura de una obra de ingenio”.

Dicha acepción ha servido a la música para explicar, a su vez, su propia estructura, porque el lenguaje musical está constituido por “hilos” horizontales, que constituyen la *melodía*, mientras los “hilos” verticales forman los *acordes*. Esa trama formada por lo horizontal y lo vertical es lo que origina la *textura musical*.

Bajo este criterio de base, se puede considerar a la historia de la música occidental como una sucesión de grandes períodos definidos por la textura predominante. La primera, siempre hablando de Occidente, es la *textura monódica* (o *monofónica*), la cual predomina de manera excluyente durante los diez primeros siglos, a través del canto de la Iglesia cristiana. Naturalmente, ello al margen de las músicas que se hacían espontáneamente y de las que no han quedado rastros escritos.

Consiste aquella en una sola y única línea de canto, que todos entonan, aunque lo hagan en diferentes alturas según el registro (soprano, contralto, tenor, bajo) de cada cantor. Esa textura monódica se prolonga en los siglos XII y XIII con el canto profano de los trovadores. Pero mientras eso ocurre, ya se está desarrollando, a un nivel artístico cada vez más complejo, el segundo tipo de textura que nos ofrece la creación sonora de Occidente. Es la *polifónica*, en

la cual existen varias voces o líneas horizontales, con su diseño individual, pero contactadas por relación de verticalidad unas con otras. La polifonía encuentra en la Alta Edad Media y en el Renacimiento grados encumbrados de fantasía y perfección, que luego el período Barroco prolonga, llegando a nuevos prodigios de imaginación a través del arte de Händel y Johann Sebastian Bach.

La tercera textura que hace su aparición es la llamada *monodia acompañada* y es la que acuna el nacimiento de la ópera, hacia el 1600. Esta técnica consiste en una melodía de vuelo amplio y libre y absolutamente destacado, la cual se apoya en acordes (elementos verticales) que van “acompañando” su diseño horizontal.

El cuarto tipo se impone con lo que llamamos el estilo clásico y romántico (de 1750 a 1900, por dar cifras gruesas pero claras para retener) y la conocemos como textura *homófona*. Ahora la melodía es menos independiente, porque el acompañamiento toma mayor dignidad artística que los simples acordes de la monodia acompañada. Esos acordes se disgregan formando sus propias líneas horizontales, las cuales con todo siguen condicionando el curso de la melodía principal. También puede interpretársela como una sucesión de acordes disgregados, que están horizontalmente conectados por una melodía.

El siglo XX y esta primera década y media del XXI, por último, se caracteriza por una gran complejidad de estilos y corrientes estéticas; por tanto recurre a las variadas texturas ya existentes. Pero si una de ellas domina, adquiriendo rasgos propios, es nuevamente la polifónica, solo que ahora regida por diferentes leyes, da origen al

contrapunto disonante. Esto significa que los “hilos” horizontales recobran su autonomía, como ocurría en el estilo medieval, renacentista y barroco, pero los encuentros verticales de esas voces aparecen signados por la disonancia. Ello al margen de que algunos autores contemporáneos norteamericanos como John Adams, recurren con total libertad y convencimiento a la armonía tradicional.

Un capítulo aparte se abre con la creación, a mediados del siglo pasado, de la música concreta y electrónica, en particular esta última que sigue su camino triunfal hasta nuestros días, con perspectivas impresionantes de la mano de la tecnología, a la cual excluimos de este trabajo por ser objeto de un estudio especial por parte de la Dra. Diana Fernández Calvo en esta misma publicación.

Naturalmente, las corrientes estéticas de la música en el curso de estos veinte siglos van mucho más allá de la rigurosa clasificación enunciada más arriba, en relación con las texturas. Grandes acontecimientos históricos han influido para que el andamiaje de la música haya sido objeto de vibraciones más o menos profundas.

Llegados a este año 2014 debemos aceptar que en las décadas del XX, extraordinariamente ricas para la creación musical culta, se ha mantenido la constante del contrapunto disonante, con originales presentaciones que a veces pueden hacer pensar en profundas transformaciones texturales. Los caminos del

azar dentro de la construcción musical, que en Cage tiene la fuerza de un imperativo categórico, y de la aleatoriedad, son demasiado poderosos para suponer que no se han producido cambios capaces de enriquecer esta reciente historia de la música a niveles impensados.

La propuesta de nuestra Academia Nacional de Bellas Artes consiste en posibles cambios y persistencias en tiempos de transición, en el caso de que en el curso del XX y su traspaso al siguiente se pueda hablar, en el terreno de la creación musical, de transición. El tema es rico, interesantísimo y da para numerosas interpretaciones respecto de crisis y mudanzas. Hacia allí vamos.

Siglo XX: el triunfo de la atonalidad y la dodecafonía

Es cierto que ya con anterioridad a 1914 la música, por natural transformación y sed de creatividad, iba definiendo nuevos territorios texturales, aún dentro del apasionante y abarcador territorio común del contrapunto disonante. Tal el lenguaje que imponen desde Francia Debussy y Ravel, y en Alemania la desarticulación de la tonalidad, ya avanzada en la obra de Liszt y Wagner, que desemboca en el atonalismo de Schoenberg y su escuela, con Alban Berg y Anton Webern ante todo, y luego en la orientación de ese atonalismo hacia la dodecafonía. Por otra parte, el atonalismo y la dodecafonía de Schoenberg se desarrollan en torno de estructuras tradicionales, con lo que esperaban ofrecer a su público una música familiar en un universo multiserial.

Hacia el arte del ruido

Los intentos del futurismo de Luigi Russolo (1885-1947) abren otro rumbo. Este movimiento reclama una música apropiada a los sonidos y a los ritmos de las máquinas, un “arte del ruido”, que debe ser estridente, dinámico y perfectamente acorde con la música moderna. Con esa intención Russolo construye un cierto número de “intonarumori”, que son máquinas destinadas a producir ruidos variados, rechinamientos, zumbidos, explosiones, crujidos, frotamientos... La era de la máquina hacía furor en París, donde George Antheil, un estadounidense expatriado, causó sensación en 1926 con su *Ballet Mécanique* compuesto para un conjunto de ocho pianos, ocho xilofones, una pianola, dos timbres eléctricos, dos campanillas eléctricas y una hélice de avión. Por su parte el ballet *Fundición de acero* de Alexandre Mossolov es la más célebre de numerosas tentativas del universo soviético, apropiadas a las nuevas perspectivas de esperanza que se abrían en el mundo obrero. También Prokofiev, celebrando el vigor de la joven Unión Soviética, compone su ballet *El paso de acero*, presentado por la compañía de Diaghilev en 1927 en París.

Pero es Edgar Varèse quien, tal vez con mayor convicción, se había inscripto en los gustos futuristas por los ruidos que los rodeaban. Ya en su traslado desde Francia a Estados Unidos, compone *Ionisation*, para percusión sola. Cuando crea luego *Hyperprism* provoca un escándalo en Nueva York en 1923, con la pretensión de anunciar una

nueva era en música, una era de inspiración científica contrastando con las evocaciones pastoriles y literarias del Romanticismo. Pero Varèse ve a esta nueva era como una época sofisticada donde la música podría beneficiarse del progreso tecnológico y mantenerse al nivel del pensamiento científico. Estaba seducido por la magia y el misterio de la ciencia. Convencido de lo que la tecnología no podía por entonces aportar al artista creador, se dedica a preconizar la fabricación de nuevos aparatos generadores de sonidos.

En 1939 Varèse, hablando de una máquina de sonidos, hace esta predicción: "Las ventajas que yo preveo son estas: una máquina parecida nos liberaría del sistema arbitrario y paralizante de la octava; ella permitiría la obtención de un número ilimitado de frecuencias, la subdivisión de la octava y, por consecuencia, la formación de todas las escalas deseables. Una audición insospechada de registros, de nuevos esplendores armónicos que el uso de combinaciones subarmónicas haría posible; de sonidos combinados, de diferenciaciones de timbres, de intensidades no habituales, más allá de las posibilidades de nuestras orquestas; una proyección del sonido en el espacio, por su emisión de una u otra parte de una sala de conciertos, según las necesidades de la obra; ritmos que se entrecruzan independientemente los unos de los otros, simultáneamente en contrapunto... puesto que esta invención podría tocar todas las notas que se quiera... en fracciones de notas en una unidad de tiempo o de medida dado, lo cual es ahora humanamente imposible de hacerlo".

Como es absolutamente innegable, esta dirección de pensamiento creativo supone que de ahora en más, el compositor tiene una exigencia que se aleja y libera de aquel contrapunto imitativo que tenía todavía su razón de ser para la creatividad de los fundadores de la escuela de Schoenberg y tantos otros que siguieron ese camino. O que se alejaron de él, sin torcer los principios de ese estilo de composición.

Ahora estamos en otro mundo. En la época en que Varèse hacía esta declaración, numerosas máquinas eléctricas productoras de sonidos estaban ya construidas, y siguió su desarrollo con interés. Pero en torno de los años Veinte y Treinta, Nueva York parecía ser el centro del mundo y la música de Charles Ives comenzaba a ser conocida. En este impulso de la música ultramoderna, era decisiva la creación de Henry Cowell, quien ya desde hacía tiempo llevaba los hábitos compositivos por nuevos caminos que se alejaban de los consabidos hábitos de la escritura. La utilización sobre el teclado del puño del ejecutante para extraer sonidos del piano, o de la palma de la mano o del antebrazo le permitían obtener agrupaciones de sonidos no controlados, que dependían del tamaño del elemento corporal que buscaba producirlos. No extraña que paralelamente se haya desplegado la improvisación libre, con partituras en las cuales el orden de los fragmentos musicales podía ser repetido o evitado, según la voluntad de los ejecutantes.

En este terreno, Varèse se consideró como el portaestandarte de una nueva era en la

música, en la que la expresión "sonidos organizados" parecía más propia que la palabra "música". Al mismo tiempo, Cowell reflejaba una actitud absolutamente liberal de los creadores de la costa Oeste de Estados Unidos, para quienes la música era un terreno abierto a todas las fuentes, todas las experiencias y las tradiciones, incluidas las exóticas y étnicas, que podían aportar ideas preciosas. En la línea de Cowell se ubicaban sus compatriotas californianos, como, y ante todo, John Cage, que despertó el siguiente juicio en Schoenberg: "Cage no es un compositor; es un inventor de genio".



John Cage

El jazz y la música de masas

Mientras tanto, los compositores europeos buscaban su propio camino hacia una música adaptada al mundo moderno. Uno de esos caminos los llevó por las fuentes vivas de la música popular, particularmente del jazz, que a algunos de ellos les abrían posibilidades para fines sociales y políticos. Desde Stravinsky, Ravel, Milhaud o Ernst Krenek, particularmente con su *Jonny spielt auf* (Johnny toca), hasta la música soviética, que es otra historia apasionante.

Porque en la década de 1920 dos concepciones se enfrentaban en el mundo soviético en relación con el papel que debía jugar la música de masas. Ellas estaban representadas por la Asociación de la

Música Contemporánea (AMC) y por la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP). Como es fácil inferir, la primera defendía la independencia del artista y su libertad para explorar las técnicas nuevas que llegaban desde Occidente. Entre ellos se encontraban Nikolas Roslavets, el pionero del serialismo, y Mossolov. En cambio la ARMP se oponía a todo lo que no estuviera dedicado al trabajador, lo que explica que en su ámbito se insistiera en la importancia de las obras corales. Naturalmente, un gran creador de la estatura de Dimitri Chostakovitch mostraba sus primeras obras (la *Primera Sinfonía* y la ópera *La nariz*) como resultado de su real conocimiento de los autores de Europa Occidental, como Hindemith, Bartók, o Krenek entre otros, además del temprano Prokofiev, anterior a su retorno a Rusia. Pero fue en 1936 cuando Chostakovitch debió renunciar a este camino, obligado

por las autoridades a alejarse de toda técnica e ideología extranjera, y aceptar que su música debía ser instructiva y exaltante en un sentido social o político. Fue su destino, pero más fuerte su necesidad de escribir música.

En tanto en la Alemania nazi toda música contemporánea audaz era atacada y prohibida por su carácter “bolchevique”. El camino de salvación fue Estados Unidos y hacia allí partieron Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Hindemith, Krenek y Weill.

El deslumbramiento por Oriente

La orientación de los compositores europeos y estadounidenses hacia la música de Oriente es otro capítulo que enriquece de manera espectacular lo ya existente. En 1894, Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), y Ravel en *Schééhérazade* (1903) muestran los primeros signos de fascinación hacia escalas y ritmos orientales, acrecentados a partir de 1909 por el exotismo que deslumbra desde Francia a través de los Ballet rusos de Diaghilev, que evocan el esplendor oriental a través de Stravinsky, en particular. A ello se suma el interés de los musicólogos y sus espléndidos descubrimientos y estudios. Pero será —nuevamente— John Cage quien descubrirá ante todo, los esquemas rítmicos como elementos estructurales. Por su parte, hacia la década del Treinta, fue el francés Olivier Messiaen, quien, desde su incontestable posición católica occidental, dedica una especialísima atención a la música oriental, sus modos, sus fórmulas rítmicas codifica-



Olivier Messiaen



Karlheinz Stockhausen.

dos en un tratado medieval hindú o sonidos del gamelan de Bali. Es con *L'Ascension* donde introduce por vez primera los ritmos hindúes, considerando que el ritmo es el aspecto más importante de la música. En su sinfonía *Turangalila* se aproxima a Oriente por el ritmo y el color, pero donde se cree encontrar la *summa* teológica y musical de Olivier Messiaen es en *La Transfiguration* y en su ópera *Saint François d'Assise* (1975-1983), donde muestra el progreso de la gracia en el alma del músico. Otra veta y bastante fundamental dentro de su música es el canto de los pájaros. En su *Catalogue d'oiseaux* para piano (1956-58) traduce la imagen sonora de un pájaro en su hábitat.

De Messiaen surgen tres principales discípulos, Pierre Boulez, Jean Barraqué y Karlheinz Stockhausen. Y es Boulez quien reconoce que “él nos enseñó a mirar alrededor de nosotros y a comprender que todo puede devenir música”.

Serialismo integral

En estas décadas de renovaciones incesantes en el terreno de la composición musical, un lugar lo ocupa el serialismo integral. Entre varios discípulos de los músicos de la Escuela de Viena, se destaca la posición de Nikos Skalkottas (1904-1949), quien exporta el serialismo desde Atenas, donde su producción era intensa. También Krenek adopta la composición serial en su ópera *Karl V* (1933) y lo mismo Frank Martin (1890-1974). Por su parte Luigi Dallapiccola (1904-1975) comienza a desplegar su propio estilo serial.

Aquí surge con fuerza la creatividad de Pierre Boulez, siguiendo de cerca a René Leibowitz. El centro de operaciones de esta tendencia se radica en Alemania, en el Instituto Kranichstein de Darmstadt, alrededor de los años Cincuenta. Es allí donde Messiaen da a conocer su *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), una pieza para piano que establece “escalas” no solo de alturas, sino también de valor, de timbre y de ataque. Es Messiaen entonces quien desde 1944 advierte la posibilidad de una organización serial de estos otros aspectos musicales y será su *Mode de valeurs...* el que abra el camino al serialismo integral.

Sigue este rumbo su discípulo Pierre Boulez, quien empieza a explorar las posibilidades del serialismo rítmico y de dinámica en su segunda *Sonate pour piano* (1948) y en el *Livre pour quatuor*, de 1949. Dos años después se introduce en el serialismo integral con la primera parte de sus *Structures* para dos pianos. Es aquí donde comienza a organizar escalas de valores, de dinámica, de formas de ataque y de alturas de los doce sonidos, según los principios generales del serialismo. Por su parte, en 1951, Stockhausen compone *Kreuzspiel* (Juegos cruzados), que es su primera gran obra para oboe, clarinete, piano y percusión, donde el serialismo es de nuevo aplicado al ritmo y a la dinámica. Ambos creadores encuentran en el ya desaparecido Anton Webern el punto de partida para iniciarse en ese camino, más allá de que no haya sido la intención de este último.

El azar como imperativo categórico

El concepto de “música experimental” adquiere en el siglo XX su definición teórica más precisa cuando John Cage ofrece tres conferencias en septiembre de 1958 en Darmstadt. A través de la lectura de esos textos, publicados bajo el título de *Composition as Process* y reeditados en *Silence* de Cage (Middletown, Wesleyan University Press, 1961), se advierte el sentido exacto que busca el controvertido compositor norteamericano cuando afirma que “una acción experimental es aquella que desemboca en un resultado imprevisto”. Por entonces, la “acción” se refería a la composición musical; el “resultado”, a la ejecución musical. Las ideas básicas de Cage consistían en “reducir” la voluntad y el poder de determinación del compositor; o bien en encontrar una manera de produ-



Pierre Boulez

cir su música por medio de métodos casuales o aleatorios (de *alea*: azar). Avanzando aun más por este camino, Cage arriba a la idea de no ofrecer al intérprete los símbolos que representan las notas en sus relaciones ordenadas de sonidos, sino solo la materia primera musical, la cual debe ser ordenada por el ejecutante.

A partir de aquí, entonces, se abre un mundo de posibilidades que tiene entre sus protagonistas tanto a Cage como a Stockhausen y Boulez. Estos tres creadores protagonizan el ingreso del azar en la creación sonora, y con ello la apertura hacia nuevos campos de exploración. Cage y Boulez toman conciencia de que el azar no ha estado jamás ausente de la organización ramificada del serialismo integral. Es que la idea reside en que cuando un elemento es confiado a la manipulación numérica, el compositor pierde el control de los detalles de su obra. La solución es entrevista como la búsqueda de un término medio entre, por una parte, una reorganización serial tan completamente predeterminada que el compositor no tiene la posibilidad de elección, y, por otra parte, el libre juego de la imaginación que puede fácilmente conducir a la incoherencia. Tal el camino que propone Boulez en una de sus obras maestras, *Le Marteau sans maître*. Por otra parte, también los creadores por medios electrónicos llegaron a la conclusión de que su dominio sobre los sonidos no puede tampoco ser tan completo, tan total, como ellos esperaban. Es que los sonidos complejos no podían ser definidos con precisión porque siempre quedarían “zonas vagas”, donde las caracte-

rísticas del sonido no pueden ser establecidas sino a través de probabilidades. De tal manera, el serialismo integral y la composición electrónica, a pesar de lo que se esperaba, se han revelado permeables a la influencia del azar.

Ya se ha dicho que mientras en Estados Unidos la intervención del azar ha sido frontalmente aceptada por Cage, y un grupo importante de seguidores, entre ellos Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff y David Tudor, en Europa las obras abiertas a la intervención del azar han encontrado sus adalides en Boulez y Stockhausen. Y por lo mismo sus grandes defensores. Para Boulez el azar ofrece el único medio de “fijar el infinito”. Contra la tesis de que la pérdida de la tonalidad está acompañada de la pérdida de medios para crear formas dirigidas hacia un fin, desde el momento en que estos medios dependen de fenómenos tonales de preparación, modulación y resolución, Boulez pregunta: ¿Una obra musical debe ser considerada como una construcción formal con una dirección firmemente fijada? ¿No se puede ensayar de sentirla como una sucesión fantástica en la cual las “historias” no tienen lazos rígidos, ni orden fijo?

Las especulaciones y soluciones aportadas por los autores llegan muy lejos y por ahora solo las dejamos expuestas.

La ópera y su entronque con el minimalismo

Si en la década de 1950, tan próxima aun al final de la segunda guerra mundial, y aun

en los años del Sesenta algunos compositores de avanzada consideraron a la ópera o el ballet como géneros bastardos, con excepción de sus firmes cultores, entre otros Benjamín Britten, Tippett o Hans Werner Henze, hacia 1970 se produjo un giro de esta situación, desde el momento en que buen número de autores de vanguardia introdujeron elementos teatrales en su música. Entre otras razones porque vieron que era una manera de atraer al público, que se había apartado de sus postulados por no comprenderlos y sin duda por advertir que tampoco esos creadores tenían puesto su interés en encontrar oyentes. La actitud era de una soberbia peligrosa para el futuro de sus propias creaciones.

Uno de los primeros compositores jóvenes que se decidieron en esta etapa a escribir óperas es Luigi Nono (1924-1990). Es en 1960 cuando da a conocer *Intolleranza*, una especie de ópera coral. En esa década es cuando se lo conoce en Buenos Aires, al ser invitado por Alberto Ginastera para los cursos en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. Por entonces Nono se adscribía fuertemente a un movimiento de izquierda que lo vinculaba de alguna manera con esa nueva tendencia en Estados Unidos, en Amsterdam, en Alemania, en París, y en varios otros lugares del mundo. Nono estaba convencido de que con su música podía hacer progresar al movimiento socialista, a través de un activismo político que lo lleva a hacer un llamado a las masas. Esto ocurre justamente en momentos en que los compositores de

los países comunistas escapan de las restricciones políticas y buscan una vía de salida en las técnicas de vanguardia del mundo occidental, al que en muchos casos deben emigrar. Béla Bartók fue uno de los más notables en Hungría, y en Polonia Witold Lutoslawski y Krzysztof Penderecki, influidos por las nuevas sonoridades orquestales de Xenakis, Stockhausen, Boulez y Cage.

Si algo heredó esta primera década del siglo XXI es la libertad creativa más allá de escuelas y la incorporación de todas las regiones del planeta al mundo de la música, sea a través de sus propios representantes (por ejemplo, la música de las regiones asiáticas por sus propios hijos) o bien de la desaparición de barreras que puedan impedir que uno penetre y se inspire en las tradiciones o modernidades de otros países o continentes.

Casos muy concretos se produjeron en lugares como Francia y Estados Unidos, cuyos creadores alteraron el pulso de sus propias tradiciones nacionales con la familiaridad y entusiasmo por las músicas orientales.

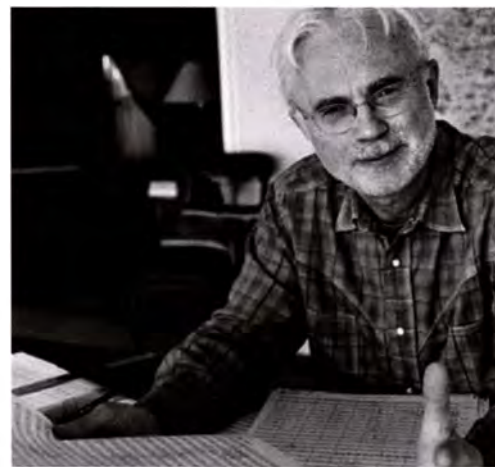
Salvo alguna excepción, no es común entre los compositores argentinos acercarse a estas últimas. En cambio sí a las formas más modernas e imaginativas de la creación, aunque en general sin entusiasmarse con ciertas tendencias como el minimalismo que tiene sus orígenes en Estados Unidos a partir del rock y el pop, particularmente a

través de La Monte Young, quien ya desde la segunda postguerra comenzó a escribir obras con notas excepcionalmente poco numerosas y largas, inspirándose en prácticas del canto hindú. Se ha señalado que justamente los comienzos del minimalismo estuvieron marcados por un espíritu de descubrimiento de modelos extraeuropeos. Es también el caso de Reich que estudió la percusión del Oeste africano. O de Philip Glass que en determinado momento saltó del minimalismo a la elaboración de óperas. Pero lo cierto es que el minimalismo adquiere muy diversos aspectos y se abre hacia formulaciones a menudo inesperadas. Un caso digno de mención es la ópera compuesta por el minimalista John Adams, autor de *Nixon en China* (1987) que le valió uno de sus más resonantes éxitos, además de otros títulos líricos, como *La muerte de Klinghoffer* o *Doctor Atómico*, una obra realizada en colaboración con el tan discutido régisseur Peter Sellars, con la que ya nos ubican los autores en el siglo XXI. Esa última obra, que acabo de conocer a través de la televisión, realizada por la ópera de San Francisco en versión manifiestamente cinematográfica, me ha permitido apreciar el valor de la música de Adams, que se adapta al cine-ópera con un dominio excelente, junto a un Sellars que encuentra un terreno verdaderamente afortunado para su creatividad.

En efecto, en los últimos treinta años, a partir de los '80, había surgido una nueva categoría de ópera, representada en su mayoría por compositores de Estados

Unidos, quienes, a menudo se ubican ligados con sus libretistas y puestitas (el caso de John Adams y Peter Sellars) a temas recientes o al menos muy presentes en el espíritu del público en el momento de su representación. Óperas como las que se acaban de citar, han sido creadas unos diez años después de los acontecimientos en los cuales se inspiran. Ellas han sido a menudo objeto de desprecio por parte de ciertos críticos quienes han dado a este tipo de creaciones el nombre despectivo de *CNN ópera*, en referencia a la cadena norteamericana de información continua. Pero los resultados en muchos casos avalan esa postura opuesta a la concepción tradicional de la ópera. Justificadas incluso por el hecho de que solo un país sin larga tradición operística podía asumir un gesto tan fuertemente simbólico.

Se ha señalado que este género, que ha atravesado una larga crisis desde fines de los años 1940 hasta el comienzo de los



John Adams

Ochenta, ha conocido un verdadero renacimiento a partir de la mitad de esa última década. Es el momento en que la mayor parte de los grandes teatros líricos han ingresado en sus programaciones obras de esos años, con el *Grand Macabro* de Ligeti (1978), *San Francisco de Asís* de Messiaen (1983), y, entre muchos otros títulos, *Un re in ascolto* de Luciano Berio (1984).

En su *Breve histoire de la musique moderne (De Debussy a Boulez)* (Traducción del inglés de Marie-Alyx Revellat, Fayard, 1995), Paul Griffiths termina su libro aceptando que al fin y al cabo “la música moderna deviene en una historia de historias” y que en la etapa terminal del siglo y naturalmente (añadimos nosotros) en este decenio que ha ingresado en el siglo XXI, existen compositores que



Oscar Strasnoy

se han integrado a los capítulos precedentes, mientras otros se han lanzado a la música electrónica o persiguen la búsqueda de un arte políticamente activo. Y concluye: “La única certidumbre en lo que concierne al porvenir es que los caminos continuarán divergiendo, se volverán a encontrar y tornarán a divergir de nuevo”.

Por su parte un teórico tan profundo como Ulrich Dibelius (*Moderne Musik nach 1945*, traducido *La música contemporánea a partir de 1945*, Ed. Akal, 2004) advierte que no hay que olvidar que la música no tiene lugar al margen de la realidad y sus circunstancias, sino todo lo contrario: se ve involucrada en las corrientes sociales, económicas, intelectuales y culturales en un grado mucho mayor que las demás artes. E incluso podría decirse que guarda una relación de dependencia directa con ellas, dado que la música solo existe realmente cuando se la interpreta. Una puesta escénica que se ofrezca este año de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1642), será reflejo de la realidad y las circunstancias de 2014.

La creación musical argentina en los años que corren

En el tomo XI de la *Historia General del Arte en la Argentina* (Bs. As. 2013) publicada hace escasos meses por esta Academia Nacional de Bellas Artes, un capítulo de 67 páginas se refiere a la *Creación Musical de 1965 hasta fin de siglo*, realizada en colaboración con la Dra. Diana Fernández Calvo y la autora de este trabajo. Dicho estudio completa el análisis de la producción nacio-

nal realizada en varios de los tomos anteriores de esta colección. En particular enviamos al volumen IX, donde entre las páginas 107 y 248 se estudian los frutos de la Generación del '45. Es con la lectura de los textos y ejemplos musicales incluidos en esos dos volúmenes, IX y XI, que pueden consultarse en la biblioteca de esta Academia, donde se tendrá una evaluación más profunda acerca de nuestra creación musical hasta los años que llegan al 2000.

Entre los músicos que definen a la creación argentina de fines del XX y los años que corren de nuestra actual centuria (algunos ya desaparecidos, pero casi todos ellos hoy en plena actividad) se sitúan Virtú Maragno, Mauricio Kagel, Francisco Kröpfl, Antonio Tauriello, Alicia Terzian, Juan Carlos Zorzi, Gerardo Gandini, Mario Perusso, Marta Lambertini, Julio Viera, Pablo Cetta, o, entre varios más, Marcelo Delgado.

En estos últimos años, varios compositores argentinos, residentes en el extranjero, están desplegando una llamativa carrera internacional. Por ahora nos referimos solo a dos de ellos, Osvaldo Golijov y Oscar Strasnoy.

Del primero, su brillante trayectoria exhibe una variada producción, de entre la que se destaca su ópera *Ainadamar (Fuente de lágrimas, en árabe)*, cuya segunda versión es de Chicago, 2006. Conocida en nuestro país en el Teatro Argentino de La Plata, cuenta la historia de Federico García Lorca y su musa, la actriz catalana Margarita Xirgu. Por su parte Oscar Strasnoy, formado en

Buenos Aires antes de proseguir su formación en Francia y Alemania, sorprendió entre nosotros por su excepcional talento, cuando en 2012 se dio a conocer, en el curso del Festival de Música Contemporánea del Teatro General San Martín, su "tragedia bárbara" *Cachafaz*, con texto de Copi. Su retorno se produce en el curso de este 2014 con el estreno en el Colón de su ópera *Requiem*, basada en *Requiem for a nun* de William Faulkner.

La creación en el curso de este período es una respuesta indubitada de la libertad de procedimientos y del grado de ingenio y creatividad, dentro siempre de esa formación de alto nivel profesional que caracteriza a la época que nos toca vivir.

La propuesta de este volumen XII de la revista Temas de la Academia, es toda una definición. No hay en la creación musical argentina, a mi juicio, nada que forzada-

mente se quiera cambiar. El cambio es natural y espontáneo. Es una respuesta franca, sobre la base de una gran solvencia profesional, a la inquietud creativa de los músicos frente a los temas que diariamente conmueven al mundo.

Pola Suárez Urtubey. Profesora de Castellano, Literatura y Latín por el Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González" y doctora en música, especialidad musicología, por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Fue profesora de ambas especialidades y es directora del doctorado en musicología de la U.C.A. Musicógrafa del Teatro Colón y de varias entidades musicales. Columnista del diario "La Nación". Libros de su autoría: *Alberto Ginastera; Ginastera en cinco movimientos* (Premio Municipal en la categoría Ensayos); *Ginastera, veinte años después* (ANBA); *La música en el ideario de Sarmiento*; *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis* (tesis doctoral); *J. B. Alberdi, teoría y praxis de la música*; *Historia de la música*; *La ópera, 400 años de magia*; *Escribir sobre música*. Recibió el Premio Konex de platino 2007. Miembro de las Academia Nacional de Bellas Artes y Academia Argentina de la Historia.

