

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

MEMORIAS, APROPIACIONES Y REFERENCIAS

ALBERTO G. BELLUCCI
RICARDO BLANCO
JOSÉ EMILIO BURUCÚA
CONSUELO CÍSCAR CASABÁN
GRACIA CUTULI
CARMELO DI BARTOLO
DIANA FERNÁNDEZ CALVO
LAURA MALOSETTI COSTA
NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI
GRACIELA TAQUINI
JORGE TAVERNA IRIGOYEN



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2015

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

MEMORIAS, APROPIACIONES Y REFERENCIAS

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / OCTUBRE 2015

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

Víctor Alejandro Bonelli

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

María Carolina Pianelli

Ciro Romeni

SECRETARÍA

Mariana A. Castagnino

ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DISEÑO GRÁFICO

Emilce N. García Chabbert

Stella Maris De Nucci

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

Andrés Javier Bonelli

Mariano Schenone

CONTADURÍA

Guillermo Walter Torres

Florisa A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2015 / N° 13

Coordinación Académica

Jorge Taverna Irigoyen

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Ediciones

Corrección de textos

Susana Strauss

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.

Temas de la academia :memorias, apropiaciones y referencias /
Alberto Bellucci ... [et al.] ; prólogo de Ricardo Blanco, - Ia ed
volumen combinado. - Buenos Aires :Academia Nacional de Bellas
Artes, 2015.
96 p.; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-119-8

I.Arte. I. Bellucci,Alberto II. Blanco, Ricardo, prolog.
CDD 709.82

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

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4802 2469 / 3490

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

www.anba.org.ar

ÍNDICE

Ricardo Blanco	5	INTRODUCCIÓN
Alberto Bellucci	7	ASOCIACIONES FUGACES ENTRE INSTANTES Y MEMORIA
Ricardo Blanco	13	LA MEMORIA, LAS APROPIACIONES Y REFERENCIAS EN EL DISEÑO
José Emilio Burucúa	23	VARIACIONES ICONOGRÁFICAS ACERCA DEL SENTIDO DEL TACTO
Consuelo Císcar Casabán	31	LAS INTERCONEXIONES DEL POP ART
Gracia Cutuli	41	EL QUIPU, REGISTRO TEXTIL DE LA MEMORIA
Carmelo Di Bartolo	51	MEMORIAS, APROPIACIÓN Y REFERENCIAS
Diana Fernández Calvo	59	LA ÓPERA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XVII PRECEDENTES E INTERTEXTOS LITERARIOS Y MUSICALES
Laura Malosetti Costa	65	ALGUNOS PASADOS PRESENTES EN EL ARTE ARGENTINO
Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi	71	MEMORIA, DIFERENCIA Y REPETICIÓN
Graciela Taquini	79	EL CASO GÓMEZ DE JOSÉ LUIS LANDÉT
Jorge Taverna Irigoyen	87	ANVERSO Y REVERSO DE LA COPIA

Introducción

RICARDO BLANCO

PRESIDENTE ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Como todos los años la Comisión de Publicaciones de la ANBA propuso invitar a diferentes autores a exponer sus reflexiones en “TEMAS”, la revista que publica. En el número XIII determinó un concepto recurrente en el arte, consideró que la “*Memoria*” tenía posibilidades en razón de la riqueza de expresiones en las diferentes manifestaciones artísticas. La memoria, dicho de otra manera y pensando que es referenciada a su participación en el arte, tiene bastante sustancia para analizar, pero cuando se precisa con los conceptos de *apropiación* y *referencia* se acotan y definen las características de cómo se utiliza la memoria en el arte.

Los autores, entendiendo estas limitaciones, pudieron entrar en el tema desde distintos ángulos.

A lo largo de los once trabajos presentados por los Académicos de Número y Correspondientes –Italia, España– se ha reflexionado sobre una gran cantidad de enfoques acerca de las relaciones de la “*memoria, apropiaciones y referencias*” que enriquecerán la lectura de diferentes obras de arte, tanto plásticas como musicales así como acerca de la proyección en diseño y las realizaciones en video arte.

En los trabajos se ha considerado de qué manera la memoria genera una influencia iconográfica a través de los siglos ya sea como interpretación de algún mito u obra; otras veces la apelación a la ironía explícita; en otros es la interpretación de la influencia, pero leída por el autor. La relación de imágenes y sus asociaciones en la memoria, los instrumentos culturales para retener ciertos datos (en cierto sentido, la materialización de la memoria) se encuentran en las culturas pasadas o en la actualidad. El simulacro está analizado como **referencia** memoriosa y los mecanismos de **apropiación** que los artistas han practicado y siguen haciéndolo, son todos enfoques presentados en el tomo XIII.

La exposición gráfica de las asociaciones entre obras de arte y situación o similitud con el registro del mundo real, nos pone en evidencia cómo se incorporan en nuestra memoria ciertos registros visuales.

Los artículos no son ni críticos a situaciones o autores, ni crónicas de lo hecho, sino lecturas del cómo y a veces el porqué la memoria estuvo y sigue presente en las diferentes manifestaciones artísticas y en las obras de los creadores.

A través de los distintos artículos verificamos que no es sólo lo parecido en términos de forma lo que caracteriza las relaciones memoriosas entre diferentes obras, también la adecuación iconográfica a través de los mitos y el tiempo. Vemos que los objetos, sean del arte o del diseño, retienen la memoria a través de varios canales, las apropiaciones permiten retener la cultura recurriendo a las expresiones aprehendidas en el pasado. En el campo del diseño, cuando se trata de la originalidad en la memoria, se pueden cometer deslices complicando a los autores o responsables de esos diseños. En el caso de disciplinas en donde la materialización no es tangible ni mensurable, como la música, se recurre a la partitura como modalidad de la memoria.

En el arte argentino, el uso del pasado pasa a ser interpretado por la crítica desde el valor artístico actual resignificando la interpretación de los hechos, pero ciertas modalidades, como la performance, como otros actos efímeros, necesitan rehacerse para que las nuevas generaciones lo aprecien.

La ANBA agradece a los autores por su dedicación erudita y aporte a los procesos de comprensión y conocimiento del universo artístico.

Asociaciones fugaces entre instantes y memoria

ALBERTO G. BELLUCCI

Nadie ha podido confirmar hasta ahora qué cantidad de imágenes puede albergar la memoria de un hombre adulto (más aun, si es septuagenario como este autor), medianamente culto, acostumbrado a la observación, la lectura, el dibujo y la fotografía. Aunque en realidad, tampoco importa demasiado, ya que cualquiera fuese el número alcanzado por esa reserva de imágenes probablemente estaría próximo al infinito —disculpando la incongruencia matemática— y no tendría más sentido que confirmar la inagotabilidad memoriosa de ese disco rígido, íntimo e intransferible, que ha nacido y crecido con nosotros y que se irá también para siempre con nosotros.

Mucho más interesante sería poder develar las redes del mecanismo capaz de encender y traer inmediatamente a la conciencia la chispa de un recuerdo aparentemente archivado en las carpetas del olvido. Contenedores de memorias que nos exceden, todos debemos haber experimentado el impacto de tantas asociaciones imprevistas que surgen súbitamente antes de que podamos preguntarnos el *cómo* y el *porqué*; vericuetos de la memoria que nos habita como una computadora siempre alerta, a veces indigestándonos de información, a veces reflotando imágenes que creíamos perdidas.

Muchas veces, ante la visión de un personaje o una escena determinada ha surgido una asociación que la vincula a alguna obra de arte archivada en mi galería interior de maravillas. Estas relaciones impensadas me han ocurrido sobre todo en los viajes, esos tiempos que aflojan las rutinas, esos momentos en que se mira más y mejor y donde se producen más fácilmente las conexiones entre destellos del presente y rescoldos del pasado que reaparece de improviso. Si además, como suele suceder en los viajes, coinciden el viajero y su cámara fotográfica, es posible —más aún, resulta sumamente entretenido—

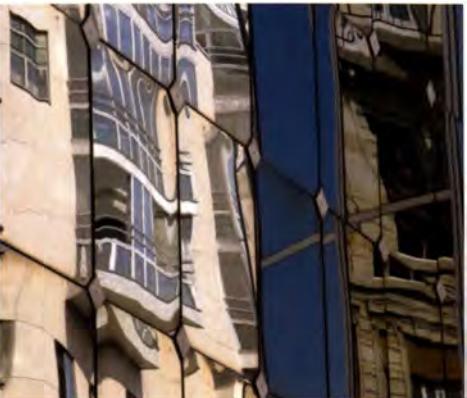
dejar testimonio de esas asociaciones que, en estos casos, vinculan en forma general el pasado con el presente, el arte con la vida.

Aclaro que en todos los casos la visión del hecho real fue el detonante de la asociación con la memoria de la obra de arte, y no a la inversa. La imagen surge automáticamente dentro nuestro —privilegio de los recuerdos que nos habitan— pero luego, para poder reproducirla y comunicarla, es menester buscarla en aquel viejo libro o aquel remoto folleto que nos obliga a hurgar en la memoria silenciosa de una biblioteca o de un archivo que no está dentro nuestro. Aquella es la memoria que se activa en nosotros sin intermediarios, ésta es una memoria opaca y ajena que hay que tomarse el trabajo de conquistar para evidenciar las pretendidas analogías. Tal la diferencia de entidad entre la inmediatez asociativa que ofrece la memoria que llevamos dentro y el trabajo de investigación necesario para poder dar fe de la imprevista asociación con lo que acabamos de retratar.

Dadas las justificables restricciones cuantitativas (esta revista no es inagotable como sí parece ser el disco rígido de la memoria), he seleccionado unas veinte duplas del casi centenar de curiosas asociaciones que he ido registrando a lo largo de los últimos años. El objetivo es simplemente reconocer y comunicar los placeres que se dan cuando la inquietud de la mirada se une al almacén de la memoria, y la cámara fotográfica (que no es otra cosa que la extensión del ojo) logra reunirlos y fijarlos para siempre. En todo caso, espero que estas imágenes contagien la íntima alegría que surge de la imprevista reunión de lo visto con lo guardado o que, al menos, constituyan un ameno intervalo entre las sesudas colaboraciones académicas que las acompañan en el presente volumen.



1. Henri Matisse. *Cabeza blanca y rosa*, 1914/5. Óleo. París, MNAM Centro Pompidou. / Ventanas del centro de Roma.



2. Robert Delaunay. *La torre Eiffel*. Óleo, 1910. Basilea, Kunstmuseum. / Fachada "cubista" en Montparnasse.



3. William Turner. *Tormenta de nieve en el mar*, óleo, 1842, Londres, Tate Gallery. / Túnel urbano en Londres.



4. Jean René Bazaine. *Marea baja*, óleo, 1955. Gal. Maeght. / Reflejos en un curtain wall de La Défense.



5. Monet. *Los nenúfares*, óleo, 1914-26, detalle. París, Museo de l'Orangerie. / Esteros de Corrientes.



6. Robert Delaunay. *Ritmo I*, óleo, 1940. París, Museo de Arte Moderno de la ciudad. / Jugando con fuego, Place de Notre Dame.



7. Edgar Degas. *Después del baño*, carbonilla 1886. Narodni Museum, Belgrado. / *Gimnasta en Filadelfia*.



8. Edgar Degas. *Ballerina en la barra*, pastel y gouache, c. 1880 (Christie's London 1992) / *Calistenia en los parques, Butte Chaumont*.



9. Wassily Kandinsky. *Juicio final*, pintura al huevo y tinta china s/vidrio, 1912. París MNAM / *Coreografía de curvas humanas y urbanas, Bercy*.



10. Fernando Botero. *Primera Dama*, 1969, colección particular. / *Dama de lujo en sesión de fotos, Place de la Concorde*.



11. Niki de Saint Phalle. *Nana*, poliéster policromado, 1984/7. / *Nana en la Quinta Avenida, Nueva York*.



12. Gustave Courbet. *La fuente*, óleo, 1868. París, Musée d'Orsay. / *Descanso para fumar sobre un bolardo, plazoleta Henri Robert, île de la Cité*.





13. Pieter Brueghel. *Cabeza de aldeana*, óleo, 1564. Munich, Alte Pinakothek. / *Perfil de señora inglesa en el mercado de flores*.



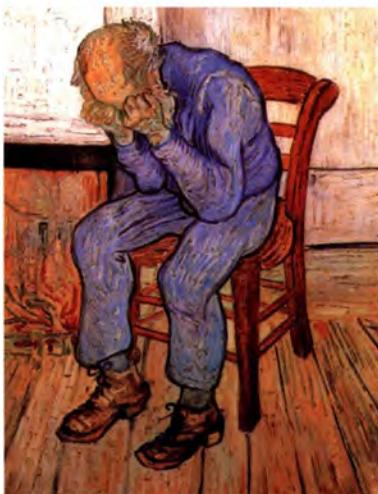
14. Otto Dix. *Retrato de Sylvia von Harden*, óleo, 1926. París MNAM Centro Pompidou. / *Sosias parisense en un café de La Bastille*



15. Auguste Rodin. *El beso*, bronce, 1886. París, Museo Rodin. / *El beso en el Parc Monceau*.



16. *Fauno borracho*. Copia romana de un bronce helenístico, 220 aC. Munich, Glyptothek. / *Vagabundo dormido junto al Sena*.



17. Vincent Van Gogh. *Anciano afligido*, óleo, 1890. Ootloo, Rijksmuseum Kröller Müller. / *Soledad en los muelles, New York*.



18. Leonardo da Vinci. *La dama del armiño*, óleo c. 1488. Museo Czartoriski, Cracovia. / *Mi nieta Flor y su mascota*.



19. Rembrandt. *Titus leyendo*, c. 1657, Viena, Kunsthistorisches Museum. / Agustín leyendo, San Isidro.



20. Johannes Vermeer. *Alegoria de la pintura (el pintor y su modelo)*, óleo, 1665/7. Kunsthistorisches Museum, Viena. / Un padre y su modelo en Playa Brava.



21. *Santo capuchino*, talla s. XIX, Kapuzinerkloster, Salzburg. / *El fraile despensero*, idem.



22. Gustave Doré. *La muerte de Abel*, grabado de la "Biblia de Tours", 1866. / *Tendido al sol en la punta de la île Saint Louis*.

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

La memoria, las apropiaciones y referencias en el Diseño

RICARDO BLANCO

Es conveniente cuando se desarrolla un tema genérico, establecer ciertas precisiones de los conceptos o características que se consideran cuando se los aplican a un universo particular. Por ello, en este caso, cuando hablamos de Diseño, nos estaremos refiriendo al Diseño de objetos utilitarios, es decir el universo profesional del Diseño Industrial, un universo que opera no sólo con objetos anónimos sino, en especial, con objetos conocidos y que, como cualquier disciplina de la cultura, tiene autores, épocas, escuelas, lugares, etc.

Otra precisión que debemos hacer en este caso es que el concepto de memoria en las disciplinas de la creatividad puede tener como interpretación varias definiciones homólogas a partir de las implicancias de esa memoria como las apropiaciones y referencias, eso también es el recuerdo, inspiración, la copia y el plagio pero también la cita.

De ahí que el tema de la memoria en el Diseño pasará a través del tiempo desde el recuerdo de los objetos, de la referencia de los autores de esos objetos, del lugar y el tiempo, de su persistencia en la memoria de los usuarios, por su utilidad y también por su imagen.

Hay que considerar que en muchos casos la memoria es positiva pero otras veces puede ser negativa, así como esas condiciones de la memoria pueden ser conscientes y otras veces inconscientes.

En el Diseño, la memoria puede ser riesgosa para la instancia creativa pues cuando alguien ve y recuerda algún objeto es porque ya existió o existe y en la actividad profesional posiblemente tenga que desarrollar algo igual como producto de uso pero diferente en sus características formales, y puede ser que el recuerdo de lo existente limite su campo creativo.

En el caso del Diseño debemos considerar que los *Objetos Útiles* tienen la condición de ser también objetos de intercambio comercial, por lo tanto su potestad muchas veces la tiene una empresa, lo que hace que ciertos "sinónimos" de la memoria puedan ser negativos como la copia, el plagio, etc. y en estas prácticas hay un hecho económico serio y objetivo. Dentro de estas circunstancias se debe operar en lo creativo con el uso de la memoria positiva.

Lo importante es que cuando el recuerdo (homólogo a la memoria) se impone, se corre el riesgo de que el resultado pueda ser visto por los otros como copia o plagio y eso en Diseño supera la instancia de condena moral, pues puede pasar a ser considerado (en forma legal) como un acto delictivo y puede perjudicar a una gran cantidad de personas (el diseñador, la empresa productora, los trabajadores de esa empresa, etc.).

Lo interesante es ver cómo esa memoria se fija en un autor. Cuando se diseña algo hay que analizar qué es lo que queda en la memoria de la gente y utilizarlo para generar algo exitoso pero cuando la memoria traiciona y el diseñador hace algo muy similar a la competencia y es percibido por todos; esa memoria es negativa.

Entonces *¿para qué sirve la memoria de algo en la génesis de un Diseño?* Si dividimos al objeto de diseño en los componentes que el usuario lee, tenemos que lo *funcional* (o sea cómo el objeto se usa) puede quedar registrado en su memoria porque lo usó y esto le permite reconocer otro objeto que opera de manera similar al conocido pero resuelve la misma función mejor y eso le otorga originalidad; en relación a lo *formal*, en nuestra memoria, la forma total del objeto se registra como un modelo, por lo cual identifica-

mos qué cosa es (su tipicidad) y reconocemos los objetos similares de forma que cumplen una misma función. Lo que produce la aceptación en lo tecnológico se da cuando la memoria puede ayudar a reconocer la calidad técnica de un producto mejor que lo conocido.

La forma del objeto nace desde distintos lugares: puede ser emergente de la función que cumple o puede ser una construcción compositiva, pero transporta conceptos y significados, lo que permite utilizar la memoria de algo conocido para la generación de otro objeto diferente pero que participa de un mismo universo conceptual.

La memoria en Diseño a veces es condición del objeto, otras del entorno y otras del diseñador y hay que separar la memoria visual, la memoria operativa y la memoria emocional.

Cuando hablamos de la memoria en los objetos nos referimos a las pautas del objeto que llegan a instalarse en el espíritu del usuario.

En Diseño definimos la memoria como la propiedad que pueden tener ciertos objetos que les permiten contener un determinado reconocimiento emocional por parte de una persona o un grupo social. Podemos determinar un ordenamiento que va desde los objetos que retienen la memoria de los usuarios como, por ejemplo, los juguetes, que con el tiempo transcurrido desde su uso (lúdico) sólo queda lo emocional. También las herramientas manuales retienen la

memoria de cada una de ellas por la particular manera de usarlo de cada uno.

Muchas veces en el Diseño, operar desde la memoria implica derivar a la **copia**, aunque se lo llame “inspiración”, se habla de inspiración cuando algo nos “recuerda” algo pero deberíamos aclarar que la inspiración en Diseño puede ser definida como “información no codificada”, pues es necesario tener información de soluciones similares para, sobre ellas, poder operar; para eso hay que tener y utilizar la memoria, y es necesario establecer un código que nos permita leer esas soluciones anteriores. Con Diseño no es posible ser inocente, el no conocer lo que ya está hecho compromete a muchos; cuando más se conoce, más se puede innovar y alejarse de lo conocido.

En Diseño, una disciplina que no es el arte, pero que a veces utiliza recursos similares, se pondera la *originalidad* como valor relativo y muchas veces la originalidad en los objetos útiles que tienen que responder a funciones similares hace necesario que la memoria participe en forma permanente para que el usuario sepa de qué se trata ese objeto aunque a veces la memoria lo hace en forma negativa. En Arte, el hacer una obra similar a otra ya hecha, sólo perjudica al autor; en Diseño en cambio, como ya vimos, puede perjudicar al autor y a muchos otros.

En Diseño se llama “copia” a lo que tiene similitud con utilizar algo del pasado pero también del presente y eso lo hace más crí-

tico. Sin embargo hay situaciones en que se debe considerar que la memoria (no la copia) sirve para encontrar el usuario específico, quien va a utilizar ese objeto, como son por ejemplo las propuestas comerciales orientadas a los nostálgicos del objeto “vintage”, del pasado.

Hay varios casos que nos permiten visualizar diferentes criterios de apropiación, copia y/o coincidencias. Un caso y su resolución es significativo acerca de cómo se vio el problema ya que se debe considerar no sólo el tiempo de su génesis así como el contexto; es el caso del diseño de la silla Panton.



1. Silla Panton para Vitra. 1960 / 2000.

Esta silla de gran síntesis, que responde a cierta mirada moderna que buscaba en sus proyectos la perfección, en *LA SILLA* como aquella pieza que resuelva una serie de situaciones: unidad *formal*, en lo *funcional* responde a lo apilable, la producción técnica es controlada, algo vinculado al concepto “*menos es más*”, etc.

En los años '60, Verner Panton (diseñador dinamarqués muy reconocido en esos momentos) diseñó una silla para ser producida en algún material especial pues estaba muy exigida estructuralmente, primero se propuso en plástico reforzado (PRFV) y la produjo la firma *Vitra* de Suiza. En ese momento otro diseñador dinamarqués, Gunnar Aagaar Andersen publicó un modelo similar pero realizado en papel maché (cartapesta, imposible de usar) aunque él ya la había registrado en el año 1953. Y Paul Kjaerholm, otro famoso diseñador también dinamarqués presentó un diseño similar en la forma, pero dibujada en la tapa de la revista *MD* (ahora copiada en China), todos los diseñadores eran dinamarqueses y muy conocidos, entonces... *¿De quién era la obra?*

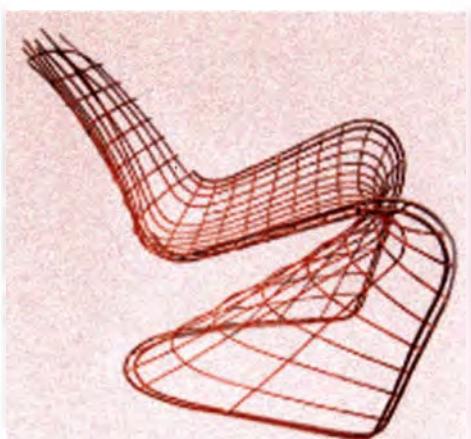
En la revista *Mobilia*, su director, el crítico Erik Möller hizo un análisis muy significativo, sintéticamente planteó: si tres grandes diseñadores contemporáneos hacen una obra similar, *¿De quién es? ¿Es un problema temporal? ¿Es de quien la hizo primero?* No. Möller establece: si los tres reconocidos diseñadores tuvieron la misma idea, pero no todos la llevaron a cabo, salvo uno, pudo

pasar dos cosas: o que los otros no la evaluaron adecuadamente y no le dieron la importancia que llegó a tener o no la pudieron resolver técnicamente dado que era muy exigida, por lo tanto el que se arriesgó y la resolvió es el dueño de la idea, hoy se conoce como silla *Panton*.

Otro ejemplo es la silla llamada hoy en día *Cesca* diseñada por Marcel Breuer en el año 1927; simultáneamente otro participante de la Bauhaus, Mies van der Rohe en el año 1928 hace la silla *Cantilever* pero su esquema formal ya había sido propuesto por el holandés Mart Stam en el año 1926.

Pero Mies van der Rohe registró el modelo como invención y no por el hecho formal sino funcional pues registra la acción de

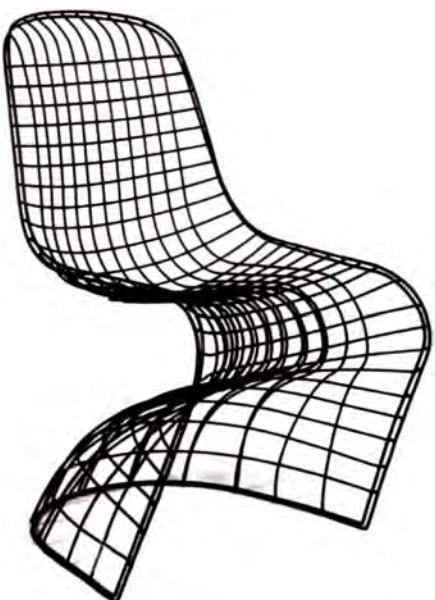
oscilación como mejoramiento del confort. Esta evaluación le permitió seguir adelante con la patente y como luego las tres fueron producidas por la empresa



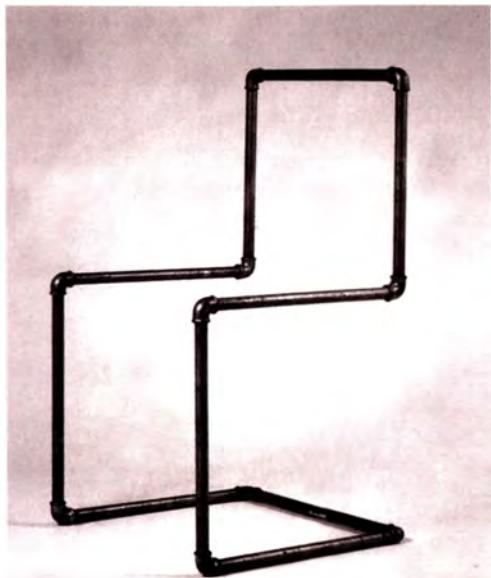
3. Silla de Paul Kjaerholm. Prototipo. 1960.



2. Silla de Aagaar Andersen. Prototipo en cartapesta. 1960.



4. Silla de Paul Kjaerholm. Copia China. 2010.



5. Silla Mart Stam. Prototipo. 1923.



6. Silla Mart Stam. Producción Thonet.



7. Silla Cesca de Marcel Breuer. 1925.



8. Silla Cantilever de Mies van der Rohe. 1926.

Thonet esto le dio neutralidad al autor del diseño y actualmente se los reconoce a los tres como autores, según la empresa o según el historiador (pero por el grado de originalidad se le reconoce a Mart Stam como el iniciador). Ambos casos coinciden en varias cosas, que los autores son coetáneos reconocidos y conocidos entre ellos lo que hace más interesante los hechos.

Hay otras situaciones diferentes y que me tocan en directo, la silla *Plaka* diseñada en el año 1972 en Argentina pero aparece algo muy similar (no es exactamente igual) en Francia en el año 2001 por el diseñador Christian Desile. No hay coincidencia de época ni espacio.

Otro caso es el sillón *Skel* diseñado también en el año 1972 y realizado en madera laminada moldeada y la propuesta de Karim Rashid en el año 2013 con otra tecnología. Tampoco hay correspondencia de época ni lugar pero la similitud conceptual fue percibida por varios profesionales colegas. Las “coincidencias” en estos casos pueden deberse al proceso de diseño, cómo se generan las ideas es la razón de la similitud del proceso creativo; en un caso, el calar y desplegar una lámina y en el otro caso es usar cintas en el espacio para el asiento y respaldo.

Existe un caso de ideas semejantes en el campo del Diseño, que pone en evidencia la posibilidad de coincidencia temática y resolutiva pero desfasada en el tiempo y en el espacio. En el año 1980 con un grupo de diseñadores jóvenes de la Universidad

Nacional de La Plata nos propusimos diseñar luminarias a partir de una lámpara nueva en forma de aro. Uno de ellos realizó una pieza que remitía, con ironía, a las argollas de gimnasio desde donde hipotéticamente un atleta haría su rutina. Varios años después, en Alemania, el diseñador



9. Silla PLAKA de Ricardo Blanco. 1972.



10. Silla de Christian Desile. 2001.

Stalinga realizó y publicó en un libro una propuesta igual.

Podemos establecer que la preforma de aro fue lo que orientó al desarrollo y la ironía determinó el resultado. Creo que hubo coincidencias y no plagio pues las protoformas y la manera proyectual (el humor) de ambos diseñadores estableció el camino de la coincidencia, además de cierta imposibilidad de conocerse los trabajos.

Una de las maneras explícitas de operar con la memoria es la cita ya que hace referencia a la obra inicial. Cuando esa operación es explicada se comprende el porqué. Un caso en el Diseño Argentino que parece muy interesante, es el *BKF*, el mítico sillón diseñado en el año 1938 por Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy (y que se dice que está “inspirado” en un sillón inglés de Joseph B. Fenby). En el año 2000, Juan Doberti, diseñador industrial egresado de la UBA, realizó la versión en hormigón armado del *BKF* y posteriormente lo realizó en plástico. Aquí no hubo necesidad de pretender que fuese otro diseño, aunque fue importante la transformación en volumen de la estructura lineal y una membrana del original; hay que considerar que hay una referencia en beneficio de la obra y es que no es una apropiación, esa referencia es a título de homenaje. El sillón se titula *BKF 2000*. O sea que reconoce su origen, de allí que hay que considerar cada situación en particular y las razones por las que se hizo esa obra.

Ya dijimos que bajo el concepto de memoria se puede esconder en el universo creativo la copia, esto es cierto pero también relativo su cuestionamiento ya que a veces la memoria resulta una herramienta válida. Podemos decir que una obra nos remite de otra y ésta puede usarse como argumento de coincidencia o de cita o de crítica.



11. Sillón Skel de Ricardo Blanco. 1972.



12. Sillón de Karim Rashid. 2012.

En Arte el observador es el interpretador de la obra; en Diseño el usuario es quien en lugar de interpretar la obra sólo la usa, pero otras veces es el concepto de originalidad percibido por el usuario lo que define el valor del objeto.

La *Originalidad* es un concepto que, en Diseño Industrial, primó durante la época dorada del Diseño italiano, los años '60/'70. Si analizamos a los maestros Marcos Zanuso, Mario Bellini, Achile Castiglioni, Enzo Mari, Joe Colombo y algún otro, vemos que cada uno de ellos generó algo así como un "estilo" que en realidad consistía en hacer las cosas sin acercarse a la manera de hacer de sus colegas.

Se puede exemplificar con sus obras fundamentales, así muchas de las obras de los hermanos Castiglioni apelan a partir de otros objetos, por ejemplo el asiento de tractor en *Alunaggio* o el sillín de bicicleta en la butaca *Sella* o la caña de pescar en la lámpara *Toio*. Estos argumentos que hoy definimos como de "reciclaje" no fueron utilizados por los otros maestros. En el caso de Joe Colombo, su "estilo" fue el quiebre de las tipologías, su sillón de rollos dio inicio a una gran cantidad de propuestas similares en el mundo del diseño como ejemplo de la manera de proyectar; alejándose de lo tradicional y ajustar a la síntesis geométrica. Marco Zanuso, en la gran exposición del MOMA, año 1972, utilizó lo desplegable (una unidad de vivienda desde un contenedor), similar argumento utilizó en el teléfono *Grillo* y también lo hizo con la

radio *Brionvega 502*. Bellini con un utilísimo vehículo, el "Kar a sutra" propicia otros conceptos de vehículo al ampliar la función utilitaria con los nuevos usos antes que priorizar la estética automotriz. Cuando De Pas, D'Urbino y Lomazzi diseñaron el sillón *Blow Up* de polietileno inflable, fueron los únicos maestros en usar esa tecnología y ninguno de los otros diseñadores lo utilizaron, aunque no fueron los primeros (fue Panton), pero se convirtieron en "dueños" de esa tecnología que luego usaron los franceses y en otros lados del mundo, aun en Argentina pero no entre sus pares.

En definitiva, lo que usaba cada uno de los maestros, no era utilizado por los otros maestros; sí por los seguidores o plagiadores y los que usaban sus argumentos quedaban como plagiarios.

Un caso diferente de memoria, o de "referencia" es el que se verifica en la obra de Paul Kjaerholm, el maestro danés del mueble, con la obra de Charles Eames en varias de sus propuestas. Como la silla *PK4* lo que hace en particular es el recurso de utilizar los detalles como tema en la obra en sí (por eso el acuse de las vinculaciones entre las partes del mueble, inspirado en el concepto de Charles Eames... "el diseño está en los detalles"...). El detalle deja de ser detalle cuando pasa a ser lo importante.

Una cita perfectamente explicitada es la que utilizó otro danés diseñador de muebles, Hans Wegner, quien tomó como referencia los asientos de origen chino para

recrear los modelos que son llamados "chinoise" pero la obra de Wegner fue a la vez inspiradora de la obra del maestro argentino Víctor Carozza y reconocida por él.

El sillón *Sacco* de Gatti, Teodoro y Paolini, inauguró una tipología de muebles informales en su configuración y uso; a pesar de eso nadie usó ese "invento"; eso era originalidad, valor que hoy se perdió y es uno de los casos de copia masiva no sólo por la forma sino por su tecnología casi porque no hay manera de acercarse, sólo copiándolo.

En Diseño la originalidad es casi lo opuesto a la memoria.

André Ricard, el gran maestro del diseño suizo/catalán expresa algo que puede precisar el concepto de memoria:

*"Toda creación tiene un precedente del que se diferencia más o menos pero del que recibe siempre un legado (memoria) que es como el testigo de esa carrera de relevos que viene a ser la evolución de las cosas que el hombre crea. Es necesario remarcar el hecho de que cualquier fenómeno creativo encierra fogosamente en sí mismo una referencia a algo anterior"*¹.

La memoria es una propiedad que a los diseñadores a veces les resulta muy cara, pues los acerca a la coincidencia. Juli Capella el crítico y diseñador español editor oportunamente de la revista Ardi, realizó por solicitud del Ministerio de Industria de España una investigación que culminó en un libro llamado "Cocos,

¹ Capella, Juli. Úbeda, Ramón. *Cocos "Copias y Coincidencias"*. Editorial Electa 2003. Barcelona. (Pág. 124, pág. 12)

*Copias y Coincidencias*², en donde pasa revista a una gran cantidad de situaciones en donde hay modelos de Diseño que “coinciden” con otros anteriores y otros son francamente copias. A veces el recuerdo es impreciso, consciente o inconscientemente, se impone su presencia y desvirtúa la originalidad. También se percibe que en Diseño a veces se juega con esa imprecisión.

En el libro *Cocos* hay una referencia aclaratoria de lo que es en el diseño la copia y la originalidad. El diseñador industrial alemán Rido Busse, del estudio Busse Design Ulm, en el año 1977 creó el Premio Plagiarius en donde se “premia” a las mejores copias o planos del mundo del Diseño de los productos, lo que pone en evidencia la importancia (negativa) de la copia en esta disciplina y hay empresas que ya lo han ganado ¡dos veces!

En Diseño, la innovación es otro valor a buscar. En tanto Diseño es no sólo una disciplina de la creación sino un tema de desarrollo económico y técnico; es que la innovación puede ser hecha en diversos puntos del diseño, por ejemplo: puede haber innovación en lo técnico, en lo funcional o en lo formal y la innovación es registrable y/o patentable. La jurisprudencia se ocupa mediante leyes de la protección de la innovación tecnológica ya que puede tomar forma de una Patente.

Las innovaciones funcionales son más fáciles de determinar y proteger pero la

innovación formal, o sea, la configuración del producto, está protegida de manera particular ya que el registro se concede cuando en un objeto hay formas que le otorgan al producto “carácter ornamental” (sic) caracterización completamente opuesta a los postulados del diseño más ortodoxo. El valor que pretende el Diseño es la originalidad, entonces si en la forma no hay originalidad, puede haber ornamento para hacerlo interesante; y esto está protegido legalmente por los registros de modelos funcionales y no por criterios evaluativos estéticos que habría que definir; además le otorga tiempos de protección ya que considera la temporalidad de las cosas.

Estas notas sirven para determinar los valores que son contemplados en el Diseño lo que es evidente es que en los casos de innovación, de originalidad, está presente, conscientemente o inconscientemente, la memoria. Y la memoria tiene que ver con el recuerdo y éste es una fuente de “creación” o de “freno” en el Diseño.

Usualmente los artistas han “copiado” trabajos hechos por otros artistas. Por ejemplo, en un libro que incluía a *Los Hermanos*, una obra de Cezanne, Alberto Giacometti dibujó la pintura en la página en frente del texto³.

Esto fue como un ejercicio para entender la obra de arte, copiando para entender. Este acercamiento es aceptar una característica esencial del ser humano, quien

aprende al copiar, al mirar al otro. *Nacidos Originales, ¿pero qué nos ha pasado que morimos siendo copias?* escribió el poeta inglés Edward Young (1683-1765). Copiar puede ser una vía de aprendizaje, un paso didáctico importante. Al mismo tiempo en Diseño copiar puede ser piratería comercial. Significa que la competencia quiere beneficiarse con el triunfo de buenos productos,

Una patente o un registro está condicionado por el tiempo y el alcance de ese registro, a veces en ciertos países los creativos no tienen la posibilidad de protegerlo en su totalidad y éste es utilizado por otros que sí pueden y desarrollan sus productos en base a esa idea.

En el campo cultural los elementos que hacen a la memoria de los objetos se basan en ciertos valores *identificatorios* como la tradición, lo popular, lo nuevo y las raíces. Y consideramos que hay una identificación de la pieza cuando el cúmulo de rasgos que contienen los objetos nos permiten leerlos como pertenecientes a un autor o cultura determinada y es reconocido por nuestro imaginario y por el imaginario de los otros.

En Diseño a veces se opera con la memoria colectiva o sea la memoria de la sociedad y se dan casos en los cuales hubo productos que recuerdan cosas similares en el uso, pero en otro tiempo. Tal vez ese uso, más que el objeto, está en nuestra memoria aún sin haberlo conocido ni usado.

2 Capella, Juli. Úbeda, Ramón. *Cocos “Copias y Coincidencias”*. Editorial Electa 2003. Barcelona. (Pág. 124, pág. 12)

3 Franco Clivio. *Hidden Forms*. Zurich University of the Arts 2009. Berlin. (Pág. 129, 130)

Es el caso de ciertas obras de Philippe Starck, por ejemplo la bacha de baño para Duravit y que le siguieron otras empresas en todo el mundo; esta bacha o lavatorio no está empotrada en la mesada sino que está apoyada, así eran las jofainas del pasado que estaban en el dormitorio. Otro elemento es el famoso exprimidor Juicy Salif para Alessi que recuerda a un exprimidor de cítricos en madera que se venden



13. Bacha de baño para Duravit. Philippe Starck.



14. Jofaina. Metal esmaltado. Siglo XX.



15. Exprimidor Juicy-Salif para Alessi. Philippe Starck.



16. Exprimidor Italian-Juicy. Ricardo Blanco.

en las ferias populares de Italia (se puede verificar su relación con el pasado en las imágenes).

Otra propuesta del diseñador P. Starck es la silla Ghost, una silla Luis XV pero en policarbonato cristal, muy de actualidad. La sociedad supone o estima que una silla de estilo da más prestigio que una silla de plástico, por ello él combina ambas cosas, pasado y presente y resuelve el problema de no tener muebles antiguos (que es lo que le gustaría a mucha gente) sino algo muy actual. Estos ejemplos no son copias sino una operación proyectual en base a la memoria colectiva.



17. Silla Ghost de Philippe Starck.

La copia por un lado, es una forma de adulación hacia al desarrollador y diseñador. Por otro lado, las copias malas devalúan la original. Hay copias que pueden ser mejor descriptas como la operación de construir algo sobre conocimientos existentes, como pasa con la lámpara de luz incandescente. Ya era conocido a principios del siglo diecinueve que la electricidad que pasa por un filamento brilla. Pensadores entusiastas eventualmente descubrieron que el filamento del tungsteno era el mejor material, y aún sigue siéndolo.

Thomas Alva Edison (1847-1931) fue probablemente no el inventor de la bombilla eléctrica, sino la persona que introdujo a finales del siglo diecinueve la versión de la misma que todavía se mantiene vigente⁴ y sólo cambió cuando cambió la tecnología.

La memoria de las cosas, en el Diseño, puede promover directamente el *plagio*, éste se inicia con la valoración de una obra y esa valoración tiene dos salidas, o la superación de la obra en cuestión que sirvió como

“inspiración” positiva de lo existente y admirado pues sólo se copia lo que se admira. O el otro camino, que es el de la frustración del creativo al no superar lo admirado.

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

⁴ Franco Clivio. *Hidden Forms*. Zurich University of the Arts 2009. Berlin. (Pág. 129, 130)

Variaciones iconográficas acerca del sentido del tacto

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

“El tacto se llama así porque toca (*tangere*) y tacta (*pertractere*), y extiende por todo el cuerpo la actividad de este sentido, ya que por el tacto comprobamos lo que no podemos examinar con los demás sentidos. No obstante, dos son las clases de tacto: una que procede del exterior, como cuando nos hieren; y otra que tiene su origen en el interior mismo del cuerpo.”

San Isidoro, *Etimologías*, XI, 23.¹

Uno de los primeros casos de simbolización visual de los cinco sentidos es la serie de los tapices de la *Dama del Unicornio*, tejidos en lana y seda en Flandes alrededor del año 1500. El consagrado al tacto muestra a la dama, portadora del estandarte de la familia Le Viste, en el acto de tocar el cuerno de la bestia mítica. El autor intelectual de aquel ciclo deslumbrante no debía de conocer el dístico latino que Thomas de Cantimpré escribió en su *Liber de naturis rerum* a mediados del siglo XIII:

“Nos aper auditu; linx visu, symia gustu,
Vultur odoratu precellit aranea tactu.”

“Nos aventaja el jabalí en el oído, el lince en la vista, el mono en el gusto,
El buitre en el olfato y la araña en el tacto”.²

Alrededor de 1540, el alemán Georg Pencz, grabador y pintor discípulo de Durero, realizó cinco aguafuertes sobre los sentidos. Las jóvenes desnudas que los personifican están junto a los animales citados por Cantimpré en cada caso. La ninfa del tacto teje en un

telar horizontal e imita a la araña que descansa en el medio de su red, tendida en el marco de la ventana [fig. 1]. En 1561, el flamenco Frans Floris dibujó para el impresor Cornelis Cort una serie dedicada al mismo tema en la que el jabalí es sustituido por un ciervo, el buitre por un perro, los demás animales permanecen sin cambios aunque, en cuanto al tacto, a la araña se suma un halcón que picotea la mano de la ninfa correspondiente y una tortuga que amenaza su pie izquierdo [fig. 2]. Las didascalías aluden todas a los órganos de los sentidos y, de modo muy sintético, a las vías nerviosas que los transmiten al alma. Lo simbólico se ha aunado a lo fisiológico. Del tacto, se dice que es un “sensorio” extendido por el cuerpo entero y, en consecuencia, éste es su órgano inespecífico. Poco después, a partir de 1585, otro grabador flamenco muy famoso, Hendrick Goltzius, produjo una lámina única para abarcar los cinco sentidos: nuevamente, se trata de unas ninfas en poses elegantes y rebuscadas, la una huele flores, la otra prueba frutos, la tercera, de espaldas, toca una *viola da gamba*, la cuarta se mira en un espejo convexo y la del tacto se retuerce, como si volase, mordida por una serpiente enroscada en su brazo izquierdo [fig. 3]. Los dísticos latinos que componen el lema realzan el papel cognitivo cumplido por “los sentidos [que] perciben todas las cosas y al ánimo presentan las que están fuera de él, cualesquiera sean. Por medio de esos cinco se manifiestan lo que posee la tierra, lo que poseen el mar y el éter, los astros, el aire, la luna y el sol.”

Nuestra alegoresis recibió un gran impulso a partir de la sistematización de la iconografía sacra y profana que promulgaron y estimularon las disposiciones del Concilio de Trento sobre las

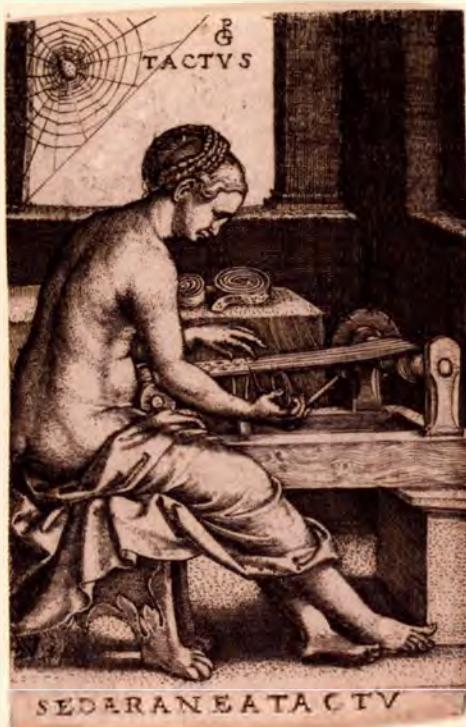
1. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías* II, ed. bilingüe. Madrid, BAE, 1994, pp. 16-17.

2 Vinge, Louise, *The Five Senses: Studies in a Literary Tradition*. Lund, CWK Gleerup, 1975. Tal vez Cantimpré haya tenido alguna referencia de la *Historia Natural* de Plinio, libro X, capítulos 69-70 y 72, donde se atribuye al águila mejor vista que al hombre, al buitre mejor olfato y al topo mejor oído. Hay coincidencia sólo en el buitre, pero lo que interesa es la idea de la comparación de las sensibilidades animales y la humana. Plinio también dice, como Aristóteles, que el tacto es común a todos los animales y que se halla repartido por el cuerpo entero, la piel, las manos, las patas, el pico de los pájaros, los dientes de los peces y las criaturas terrestres.

imágenes. Una referencia importante, que estabilizó las representaciones, procede de la *Iconología* de Cesare Ripa, publicada por primera vez en Roma en 1593, más tarde en la misma ciudad en 1603 “*di Figure ad intaglio adornata*”. Ni en ésta ni en otra edición ilustrada, sienesa, de 1613, cuya traducción al castellano suelo utilizar, hay dibujos de las alegorías de los sentidos, aunque sí existen largas consideraciones escritas sobre ellos, el tacto en particular. En primera instancia, Ripa sugiere simbolizarlo como una “mujer que lleva desnudo el brazo izquierdo, soportando además sobre él un Halcón, que se le aferra apre-

tándole con las garras. Ante ella y en el suelo se pintará una tortuga.”³ Es muy probable que el iconólogo conociese la obra de los grabadores nórdicos. A la hora de describir verbalmente el tacto, Ripa sigue a Aristóteles (*Historia de los Animales*) y a Cicerón (*La naturaleza de los dioses*): es un sentido común a todos los animales, difundido por el cuerpo que, gracias a él, percibe las cualidades primeras de las cosas –el frío, la humedad, la sequedad, el calor– y también las cualidades segundas –blan-
dura, dureza, pesadez o ligereza, lisura, aspereza, rugosidad–. Debido a que se concentra sobre todo en las manos, puede simbolizarse con un mono, “que es animal que se aproxima y asemeja principalmente a la humana condición en el manejo de sus manos, sus dedos y sus uñas, por medio de las cuales toca, coge, palpa y maneja numerosos objetos.”⁴ También es factible asociarlo a otros animales. Por un lado, al armiño y al erizo, pues es suave al toque el primero, áspero y punzante el segundo.⁵ Por otra parte, cuando se quiere volcar la

totalidad de los sentidos en una sola figura, se ha de dibujar un joven vestido de blanco, con una araña en la cabeza y al costado los demás brutos enumerados en los versos de Thomas de Cantimpré, que Ripa cita, “por cuanto cada uno de los mentados animales está considerado como poseedor de unos sentidos más aguzados y sutiles que los que tiene el Hombre”.⁶ Las ediciones francesa (París, 1643), holandesa (Ámsterdam, 1698) y alemana (Augsburgo, 1704) de la *Iconología* contienen ilustraciones que siguen la primera receta de la joven, con el halcón en el brazo y la tortuga que le muerde la túnica, al pie de la letra [figuras 4-6].



1. Georg Pencz, *Tactus*, aquafuerte, 76 x 50 mm. Circa 1540, Herzog Anton Ulrich-Museum.

3 Ripa, Cesare, *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, tomo II, p. 304.

4 *Ibidem*, pp. 308-309.

5 *Ibidem*, p. 310.

6 *Ibidem*, p. 311.



2. Frans Floris y Cornelis Cort, de la serie de los cinco sentidos, *Tactus, taille-douce*, 20,8 x 27 cm. 1561.



3. Jacob Matham y Hendrick Goltzius, *Los cinco sentidos, taille-douce*, Circa 1600.

El grabado y la pintura de los Países Bajos fueron campos fértiles para nuestras alegorías a lo largo del siglo XVII. Lo más interesante del asunto es descubrir cuáles son las asociaciones que cada imagen plantea entre los sentidos y la moral, la religión, las artes o la historia. Seguiré ese orden temático y no tanto el cronológico o el técnico. Por supuesto que prevaleció en aquel tiempo la idea cristiana acerca de las tentaciones peligrosas para la buena salud del alma con las que siempre amenazan los placeres proporcionados por los sentidos. Muchos artistas adhirieron a las condenas globales, como Hendrick Goltzius en una colección de *tailles-douces*, impresas por Jan Saenredam en torno al año 1600. Pero el tacto es el que lleva la peor parte: "No toques con las manos, que dañan la reputación, así no te dejarás atrapar por el mayor de los males." [fig. 7] El pintor flamenco Louis Finson realizó un cuadro de costumbres (c. 1610), ocho personajes alrededor de una mesa y un sirviente agachado que limpia los enseres, donde las

alusiones a las trampas morales de los sentidos son explícitas.⁷ El tacto vuelve a asumir el carácter de la vía más segura hacia la perdición, en la pareja que se besa y se acaricia mientras la alcahueta la observa; la joven tiene una fruta en la mano, pues gusto y tacto solían ser considerados los sentidos peligrosos por la autonomía. A mediados de la centuria, el francés Abraham Bosse realizó cinco cuadros,⁸ transformados luego en cinco grabados de enorme difusión europea, en los que, si bien la escena consagrada al tacto podría ser también clasificada junto a las alegorías mayores de la luxuria (las caricias entre el hombre y la mujer de la pareja principal están a punto de terminar en una relación sexual en la cama que, a un costado de la habitación, prepara una sirvienta para los amantes) [fig. 8], la vista también es objeto de condena: la mujer que se mira al espejo ha quedado atrapada por la vanidad, en tanto que el hombre observa a través de la ventana con un catalejo, dirigido de seguro a la contemplación de otra

mujer que no divisamos, fuera de la recámara [fig. 9]. Los textos, latino y francés, que acompañan la *taille-douce* del tacto, son diferentes. El primero alude al eros que gobierna el mundo, con una reminiscencia lucreciana: "Sólo yo completo los dones de mis hermanos, sólo yo otorgo la máxima satisfacción a los deseos. Sin mi perecería la divina y poderosa Citerea en la tierra y la naturaleza volvería a ser lo que fue antes de nada." El segundo apunta a las formas concretas de la pasión amorosa, como para facilitar la compra de la lámina entre las personas sin conocimiento de las letras clásicas: "Aunque el amor nace a partir de un objeto bello, el ojo es incapaz de contentar a un amante, pues de aquélla a quien él sirve en busca de goce, nada puede lograr sin el tacto."



4-6. Iconología, París 1643, Ámsterdam, 1698 y Augsburgo, 1704.



7. Jan Saenredam y Hendrick Goltzius, *Tacto*, *taille-douce*, 17,5 x 12,4 cm. 1601-1650.

7 Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

8 Tours, Musée des Beaux-Arts.

Mientras tanto, el holandés Hermann van Aldewereld pintó un cuadro muy bello en el que hay una distinción clara entre los sentidos. El gusto, el olfato y el tacto, representados por tres personajes sentados a una mesa, un hombre y dos mujeres, quienes interactúan con las manos para ofrecerse flores, vino y exhibir el loro que pica el brazo de una de ellas, son sin duda objeto de condena. La vista y el oído, en cambio, se simbolizan por medio de una mujer que se mira en el espejo al colocarse una perla en la oreja y un joven que toca el arpa mientras nos observa. Se encuentran junto a una mesa separada de la anterior. Las figuras no se comunican, han quedado algo absortas, volcadas a una suerte de contemplación interior que declara la superioridad moral y antropológica de los dos sentidos involucrados.⁹

En torno a 1650, tuvo lugar un giro algo inesperado en la consideración de aquellos sentidos inferiores. El alemán Gregor Fentzel grabó entonces cinco láminas

dibujadas por Johann Sadeler y rubricadas con otros tantos poemas latinos de Cornelis Kiliaan, humanista flamenco fallecido en 1607, quien trabajó en la imprenta de Plantin en Amberes. Los textos y las ilustraciones son alegorías evangélicas que concurren, a la manera de un emblema hecho de mote y figuras, en una exaltación de los sentidos. Las representaciones visuales relacionan cada uno de ellos con un momento de la historia de Adán y Eva y con un pasaje de la vida de Jesús. La reservada al tacto se extiende de la expulsión del Paraíso a la pesca milagrosa tras la Resurrección [fig. 10]. Los dolores de las heridas de Cristo han vencido a los dolores de la caída de la humanidad. El poema de Kiliaan dice: “La araña suspendida teje su obra, noche y día, las telas sutiles que anuda con el tacto. / Las cosas buenas y las malas hechas con el tacto, las conocen quienes las llevan a cabo: Dios juzga lo hecho.” Sin embargo, la didascalia de un grabado del alemán Conrad Meyer de 1657, que regresa a una sensibilidad

unitaria (su título es buen ejemplo de la complejidad barroca: *Cinco sentidos justamente ejercidos traen provecho al cuerpo y al alma*), tal vez sea el ejemplo de la más alta reivindicación religiosa del tacto que, recuérdese, es el sentido encargado de inocularnos el dolor [fig. 11].

“Tactus.”

“Oh Altísimo, dame una sensación mayor de tu bondad,
pero también de tu ira: protégeme del pecado,
y conmueve mi corazón, que al mismo tiempo sienta
mi cruz y la del prójimo, y en la muerte
encuentre consuelo!”

Sin embargo, en el siglo XVIII, la asociación del gusto y el tacto volvió por sus fueros, tal cual lo demuestra un cuadro del artista flamenco-alemán Peter Jakob Horemans, pintado en 1760.¹⁰ Toda la parafernalia simbólica y las ninfas del Renacimiento tardío y del Barroco regresa-



8. Abraham Bosse, de la serie de los cinco sentidos. *El tacto, taille-douce*. Circa 1635.



9. Abraham Bosse, de la serie de los cinco sentidos, *La vista, taille-douce*. Circa 1635.



10. Gregor Fentzel y Johann Sadeler, *Tactus, taille-douce*, 1640-60.

9 Schwerin, Staatliches Museum. Véase el análisis erudito y sabio que Meinhard Michael hizo de esta obra en 2009: <http://www.meinhardmichael.de/> (disponible aún en abril de 2015)

10 Bayreuth, Galería del Estado de Baviera en el Castillo Nuevo.

ron aún en el siglo XIX, en la obra decadentista del austriaco Hans Makart, *Los cinco sentidos*, realizada de 1872 a 1879.¹¹ El tacto está personificado por la primera muchacha a la izquierda quien, vista por completo de espaldas, lleva a un niño rubicundo sobre su hombro izquierdo. Reaparece así el vínculo con la *Venus genitrix* de Lucrecio. La sensibilidad expresada por Klimt está a la vuelta de la esquina.

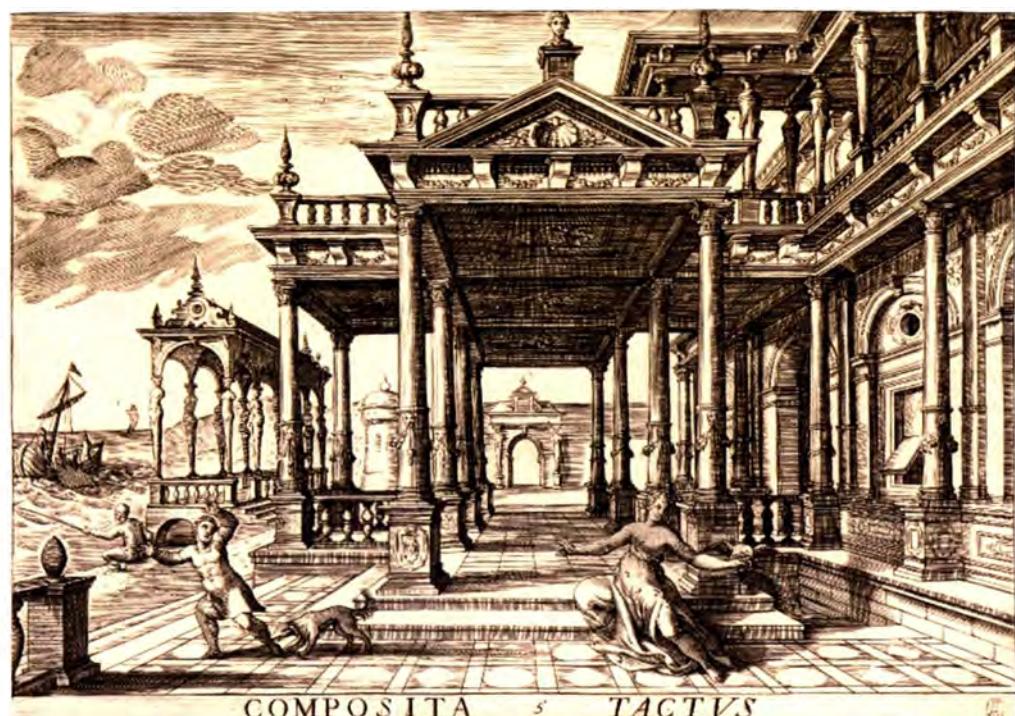
Vuelvo atrás para registrar un vínculo extraño de los sentidos con los órdenes de la arquitectura. De 1606 a 1620, los dibujos del holandés Vredeman de Vries sirvieron para imprimir varias series de *tailles-douces* en las que la vista se corresponde con el orden toscano, el oído con el dórico, el olfato con el jónico, el gusto con

el corintio y el tacto con el compuesto. Parecería que el primer binomio realza el papel de los ojos que, de inmediato, descubren las proporciones de los edificios más robustos. La sutileza de las medidas y el refinamiento de la decoración en cada orden aumentan en paralelo respecto de los matices y los placeres que proporcionan los sentidos ligados a las formas. El tacto aúna a sus hermanos como el orden compuesto lo hace con las variantes del vocabulario arquitectónico [fig. 12].

En 1617-18, debido a un probable encargo hecho por los regentes de los Países Bajos españoles, el archiduque Alberto VI de Austria y su esposa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, Rubens trabajó junto a Jan Brueghel el Viejo en una serie magnífica de cinco cuadros dedicados a nuestro tema. Hoy se encuentran en el Museo del Prado.¹² Rubens se limitó a pintar las figuras, Brueghel ideó la composición y realizó los paisajes, las arquitecturas, los objetos naturales y artificiales destinados al estímulo de cada sentido en particular. Los



11. Conrad Meyer, *Cinco sentidos justamente ejercidos traen provecho al cuerpo y al alma, taille-douce*, 1657.



12. Vredeman de Vries, de la serie de los cinco sentidos, *Composita: Tactus*, aguafuerte, 23 x 32,3 cm. Circa 1606-1620.

11 Viena, Museo del Palacio del Belvedere.

12 Woollett, Anne T. y Ariane van Suchtelen, *Rubens and Brueghel. A Working Friendship*. Con la colaboración de Tiarna Doherty, Mark Leonard y Jorgen Wadum. Los Ángeles- La Haya. The J. Paul Getty Museum-Royal Picture Gallery Mauritshuis, 2006, especialmente la página 97 en cuanto se refiere al tacto. Woollett y Van Suchtelen han puesto en duda la propiedad de los cuadros por parte de los archiduques, pues el primer documento que poseemos de su existencia indica que la serie fue regalada por el duque Wolfgang Wilhelm de Pfalz-Neuburg al Cardenal Infante don Fernando en 1634. Éste la donó, a su vez, al duque de Medina de las Torres, quien la entregó, por fin, al rey Felipe IV. En aquel mismo año de 1634, los lienzos estuvieron colgados en el salón de lectura del Alcázar de Madrid (p. 94).

cinco espectáculos son espléndidos y halagan, en verdad, la vista al mismo tiempo que producen efectos sinestésicos para el oído, deleitado por los cantos y los instrumentos de música, para el olfato, convocado por cientos de flores, y para el gusto, exacerbado por los manjares y el vino que sirve un fauno. En todas las escenas, el arte de la pintura se celebra a sí mismo: se ven esculturas y cuadros en el ambiente, de temas religiosos o mitológicos, en los que cada uno de los sentidos ha sido protagonista importante de la historia representada. La alegoría del tacto presenta a Venus y Cupido en el acto de besarse en el primer plano a la izquierda. El mono simbólico nos mira junto a una sierra y otras herramientas. A partir de un brasero encendido y de varias escobillas de paja, usadas como disciplinas, los ojos inician un recorrido por sobre instrumentos de tortura, ballestas, lanzas, arcabuces y una multitud de armaduras. Las delicias sugeridas por el beso se han convertido en evocaciones del dolor que provocan las heridas y las quemaduras de la guerra. Los cuadros detrás de Venus y su pequeño Amor no son tampoco muy prometedores que digamos: hay un gran lienzo del Juicio Final con un énfasis especial en el infierno, una flagelación de Cristo, una batalla semejante a la derrota de Senaquerib que pintó Rubens y, por fin, un tondo pequeño que podría contener un regreso del hijo pródigo o una incredulidad de Tomás. Es decir que prevalece la idea del tacto, vehículo del sufrimiento, salvo en el tondo, donde el quinto sentido sirve para

reconocer al hombre perdido o muerto que ha regresado a casa.

En el mismo siglo XVII, nos topamos con bellos ejemplos de una alegoría particular del tacto, muy diferente de la centrada en la personificación mediante la figura de una ninfa. Me refiero al ciego que palpa un objeto para conocerlo. Jusepe de Ribera pintó, en 1632, una de las versiones que muy pronto habría de convertirse en canónica: el ciego explora con las manos el busto antiguo de un joven.¹³ En la segunda mitad del siglo, el artista flamenco-florentino Livio Mehus realizó el retrato de un mendigo ciego, acompañado por un perro, que también palpa con su mano izquierda una cabeza clásica, probablemente el busto de Homero, en tanto que la derecha se entretiene con un par de relieves.¹⁴ Excelentes prolegómenos visuales para la *Carta sobre los ciegos* que Diderot escribiría cien años más tarde. A mediados del *Seicento*, el vicentino Pietro della Vecchia, inspirado quizás por las representaciones de los ciegos pobres y andrajosos, invirtió por completo las alegorías con ninfas o personajes aristocráticos que se abandonan al trágico de los placeres de la sensibilidad corporal. Sus escenas simbólicas son caricaturas, puestas en escena de personajes deformes, monstruosos, quienes se miran al espejo, cubiertos de llagas y verrugas cuando celebran la vista, vociferan al cantar y ensalzar el oído, tocan asombrados una nariz gigante y miran a una vieja que se acaricia uno de sus pezo-

nes horribles en el momento de festejar las delicias del tacto.¹⁵

Pero querría terminar esta rapsodia con una reconciliación entre el intelecto, el mundo emocional y la potencia de los cinco sentidos. El cuadro realizado por el prerrafaelista John Everett Millais en 1856, *La joven ciega*, ha sido interpretado frecuentemente como una alegoría nueva del tema que nos interesa.¹⁶ Dos muchachas descansan a la vera del camino. Los jirones en las faldas revelan la pobreza de las niñas, dos bellas vagabundas. La mayor, ciega, toca levemente la hierba con una mano, une la otra a la derecha de su hermana y expone el rostro al sol para recibir la tibieza de sus rayos. El tacto se manifiesta en las manos y en la piel de la cara. El acordeón sobre el regazo indica que se trata de una música ambulante a quien, tal vez, la pequeña complementa con el canto. Los pájaros en el prado han de emitir gorjeos, contentos de que la lluvia haya pasado, de modo que allí está presente el sentido del oído. La más niña ve y contempla el espectáculo del doble arco iris, tendido contra un fondo de nubes densas sobre la aldea de Winchelsea en Sussex. Es probable que cuente a la ciega lo que sus ojos admirarán. Si la una parece aspirar profundamente las fragancias del campo, la otra se lleva algo a la boca, poca cosa, una espiga recogida del suelo o un mendrugo de pan. El olfato y el gusto están aludidos con delicadeza. A propósito de la obra, Kate Flint desarrolla la noción de un juego

¹³ Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁴ Florencia, Colección Corsini.

¹⁵ Bolonia, Fondazione Federico Zeri.

¹⁶ Birmingham Museums and Art Gallery. Véase Flint, Kate, *The Victorians and the Visual Imagination*. Nueva York, Cambridge University Press, 2000, pp. 75-82.

entre el mundo material, que nos llega a la conciencia a través de los sentidos, y el mundo espiritual en que un goce sereno y reflexivo, visualmente indirecto como el

de la *Joven ciega*, puede transformarlo. Merced al tacto, ella recibe el testimonio amoroso de su hermana, que es tanto *fraternía* cuanto *agapé*, fraternidad cuanto

caridad, y percibe sin mediaciones la delicia de la naturaleza, el calor del sol en sus mejillas, la suavidad pasajera de los tallos de la hierba, recién ablandada por la lluvia.

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

Las interconexiones del Pop Art

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

Utiliza las cosas que te rodean

Raymond Carver, *Domingo por la noche. Últimos poemas.*

Las artes plásticas pueden presentarse ante el espectador adquiriendo formas que le inviten a pensar sobre ciertas referencias del pasado. En este sentido, cada obra de arte, en mayor o menor medida, contiene una memoria histórica que se apropia de influencias y discursos preliminares. Cada generación, a pesar de proponer lenguajes rupturistas e innovadores con respecto a las corrientes que deja atrás, conserva capas artísticas que, con el paso del tiempo, han producido una sólida estructura geológica denominada Historia del Arte. Cada lámina de ese manto artístico poroso corresponde a una generación que queda sustituida por la siguiente pero impregnada por las filtraciones estéticas de autores previos que ejercen algún tipo de proyección sobre ella. De este modo queda al descubierto el carácter dialógico del arte, puesto que en cada obra coexisten una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí. Ese mestizaje, fruto de una herencia artística, se debe interpretar como un alegato que apuesta por el entendimiento, intercambio de ideas y enriquecimiento histórico. En algunos casos mostrar ese maridaje entre artistas de una y otra época, que ponen de relevancia la estética y la actitud que se expande en ciertos momentos históricos, no es tarea sencilla. Sin embargo, esa intertextualidad es evidente y es parte de la propia esencia de un estilo iconoclasta como fuera el Pop Art.

El origen del pop se sitúa en el grupo independiente del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres fundado en 1952. La Whitechapel Gallery de Londres expuso en 1956 un collage, considerado como la primera obra pop, titulado *Just What is it that*

makes Today's Homes so Different, so Appealing? (¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?) que firmaba el artista británico Richard Hamilton. El término, acuñado por el crítico Lawrence Alloway, venía a definir un arte popular indisoluble al advenimiento de la sociedad de consumo puesto que se caracterizaba por el empleo de imágenes y temas tomados del mundo de la comunicación de masas. El concepto se refería a un amplio repertorio de imágenes de la cultura urbana integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los cómics, etc. Se trataba, podríamos decir, de una pintura metapictórica, que nacía en torno a la naturaleza del propio lenguaje artístico. Es decir, en muchas ocasiones, la pintura recurría a la propia pintura para encontrar su propia estética. Así mismo, trabajaba con mitos e iconos que producía la sociedad de consumo y la cultura del entretenimiento. En definitiva, tomaba como referente estereotípos bien reconocibles del sistema cultural y social para abordarlos y recrear un discurso narrativo irónico en muchas ocasiones.

Como vengo apuntando, esta corriente no sólo se apropió y absorbió los diferentes lenguajes de los medios de comunicación de masas sino que también se impregnó de otros antecedentes artísticos de principio de siglo que se vieron influenciados por el universo de la prensa, el mundo editorial o la sociedad de consumo del momento. Ejemplos no nos faltan en las primeras vanguardias con los collages de Picasso, Gris o Braque. El primer collage moderno, de 1912, Picasso lo tituló *Naturaleza muerta con silla de paja* (Museo Picasso, París). Consistía en una escena cotidiana de café. Picasso escribió en la parte superior de la obra: *Jou*, que sugiere las palabras juego (*jeux*) y periódico (*journal*). Así, el arte nuevo según Picasso debía ser juego y apropiación. Aunque si buscamos el origen del

collage lo encontramos en el oriente lejano. En un tiempo cercano a la invención del ritual del té, del jardín zen o del ikebana en los templos budistas de Japón, sus calígrafos empezaron a concebir poesías en hojas sobre las que pegar tenues papeles. Los contornos eran rasgados, recortados y rehechos con tinta china. Por su parte el movimiento Dadá con los *ready mades* de Marcel Duchamp o las piezas de Kurt Schwitters o los montajes de Heartfield recurren también a estas prácticas mestizas, de igual forma que las vanguardias rusas demostraron ser un canal artístico extraordinario para dejarse “contaminar” por los medios de comunicación de la época. Son muchos los nombres que engloban este caleidoscopio de estilos que conforman el vanguardismo ruso pero en todos ellos se deja ver un estilo próximo a sus costumbres y a su patrimonio nacional donde casi siempre existe un interés por el arte popular. Otra característica importante de las vanguardias rusas es la obra de arte total. La compenetración entre pintor-

res y poetas da lugar al desarrollo de manifestaciones muy interesantes, como la creación de los libros-objetos futuristas. Fotomontadores como Rodchenko o El Lissitzky hablaban ya de un término híbrido para definir sus creaciones pseudo-fotográficas. De hecho, muchas de sus obras fueron destinadas a transmitir un mensaje político y renovador a través de la prensa escrita y libros. El término en cuestión fue bautizado con el nombre de “Poligrafía”. Lo que ellos llamaban poligrafía en el fondo no era más que la fusión entre fotografía, collage, diseño y tipografía, pasado todo ello por el tamiz de la fotomecánica.

En este sentido, resultan relevantes las aportaciones teóricas de Robert Rosenblum al señalar la proximidad del pop con el uso de recortes de prensa, anuncios y elementos gráficos provenientes de la publicidad que utilizaba el cubismo, que sumergían al espectador contemporáneo en claves cotidianas reconocibles y, en muchos casos, estableciendo un marco de humor. Rosenblum comentaba que en aquel principio de siglo se vivió uno de los momentos más destacados del enfrentamiento entre la cultura popular con la alta cultura. Es cierto que conforme nos vamos acercando a la contemporaneidad los elementos populares que se vislumbran en los lienzos cada vez son más íntimos, más personales y van



Richard Hamilton, "Singeing London III", 1972. Collage y serigrafía, 70 x 54,2 cm. Colección del IVAM.



Robert Rauschenberg, "Sin título", 1968. Litografía offset sobre papel, 87,7 x 66,1 cm. Colección del IVAM.



Jasper Johns, "Nº 7" de la serie Black and White figures from 0-9, 1968. Litografía en negro y gris sobre papel German Copperplate deluxe, 94 x 76 cm. Colección del IVAM.

adquiriendo peso en la denominada alta cultura. Toman forma aislada, salen de una escena, de una coreografía conjunta para cobrar independencia y que el objeto sea el protagonista de todas las miradas. Cartas de juego, botellas, carteles... en el movimiento impresionista francés forman parte del imaginario principal del cuadro y de los carteles publicitarios. Periódicos, libros, cafés, duchas, inodoros... forman parte de los objetos de las obras que aparecen en las vanguardias. A finales de los cincuenta con el pop art se absorben todos esos sustratos y esas autorías para reinterpretar los iconos creados por la industria mediática.

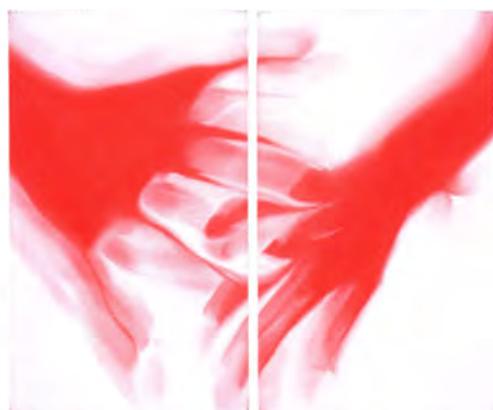
La difusión de esta corriente corrió caminos muy dispares entre Europa y Norteamérica. El pop norteamericano fue el resultado de una manifestación plástica de una cultura donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie y convertir al arte en un objeto más de consumo sin perseguir un fin de denuncia. Es un arte eminentemente ciudadano, nacido en las grandes urbes y ajeno por completo a la naturaleza. Surge de un modo espontáneo, sin grupo ni manifiestos, sin programa, como un conjunto de individualidades que se conectan de manera casual a través de las primeras exposiciones que dan cuenta del fenómeno. Este pop norteamericano cuenta con dos referentes que marcan el camino y se pueden considerar precursores de la vía americana. Me refiero por un lado a Jasper Johns y por otro a Robert Rauschenberg. Mientras que en la obra de

Jasper Johns se recoge la memoria de la América de los años treinta a través de ingredientes comunes sociales como letreros y banderas, en Rauschenberg domina una tensión del soporte serigráfico junto a la apropiación de objetos mediante una yuxtaposición según las normas de collage. La inspiración de los maestros clásicos es otro componente visible en el trabajo de Jasper Johns. En su calidad de buscador incansable alimenta sus fuentes en la misma historia del arte: del *ready made* de Duchamp al retablo de Grünewald o de Holbein a Picasso, interpretándolos para crear una obra original. Johns desarrolla el tema del pintor y su estudio, como ya lo hicieran Velázquez, Vermeer, Matisse o el mismo Picasso, otorgando un tono intimista, melancólico, incluso surreal a su obra. Jasper Johns y Robert Rauschenberg que, por su forma contestataria de irrumpir en el escenario, son equivalentes a los irreverentes poemas de Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg de la Generación Beat, podemos decir que fueron el germen del cambio a través de introducir nuevas experiencias, una nueva visión o una nueva conciencia en el campo de las artes en Estados Unidos. A su vez proponen una nueva subjetividad que se fusiona con la cultura popular en la que el arte sea una práctica social más. Usan la ironía, el humor y el distanciamiento para oponerse a la seriedad del expresionismo abstracto.

Queda demostrado que el inicio de lo que será el movimiento pop art estadouni-

dense liderado por artistas como Warhol, Lichtenstein, Indiana o Rosenquist, se inaugura con un gesto de poder simbólico que llega de la mano de Jasper Johns con su obra *Flag*, 1955. Es su pieza, quizás, más polémica, realizada con encáustica, que sin duda preparó el camino hacia el pop art estadounidense. Más tarde introducirá de manera recurrente signos, símbolos tipográficos, letras y números, bases de una comunicación no verbal, como protagonistas de pinturas, esculturas y grabados. En esta forma de proceder también vemos claras reminiscencias y sustratos de los *tableaux-objet* que trabajaron los artistas cubistas.

A principios de la segunda mitad del siglo XX, Estados Unidos configura una sociedad que alcanza niveles de bienestar y confort nunca antes soñados. Ha nacido el “*american way of life*”, y con esta categoría la sociedad de consumo arranca desde



James Rosenquist, "Red applause", 1966. Óleo sobre lienzo dos paneles unidos con motor, 148 x 86,7 cm. Colección del IVAM.

Norteamérica con intención de universalizar este concepto. A este respecto Andy Warhol, afirmaba que *"La razón por la que pinto de este modo es porque quiero ser una máquina"*. También es simbólica la afirmación de Richard Hamilton con respecto a su deseo de que el arte fuera "efímero, popular, barato, producido en serie, joven, ingenioso". Hubo un lugar que se convirtió en el centro neurálgico del pop art en su vertiente de desarrollo estadounidense y lugar de peregrinación de todos los artis-

tas que deseaban experimentar con las nuevas fórmulas de entender el arte. Fue en Nueva York, su creador Andy Warhol, y el lugar se llamaba The Factory, un espacio de experimentación mediática y contracultural que no tenía nada que ver con esa otra escena artística y bohemia del Village que estaba más próxima a las clásicas convenciones. Warhol se paseó entre el arte y la industria desde esta atalaya para la experimentación donde destacó como pintor, dibujante, grafista, cineasta, fotógrafo, productor musical, empresario y estrella mediática. Así, muy en la línea dadá, que como apuntaba anteriormente, se muestra como uno de los antecedentes artísticos del pop art, The Factory sirvió de base para el cine *verité* que practicaba Warhol, en el que se negaba la narración

filmica a través de estructuras minimalistas, perspectivas invariables y montajes alejados de cualquier requerimiento sobre el tiempo y la imagen. De este modo, su mirada artística consistía en un acercamiento directo a la realidad, en una manera de abordar con sensibilidad, su entorno más inmediato. Autorretratos, retratos, marcas, iconos... transmiten la espontaneidad con la que otros artistas coetáneos a Warhol se elevaron durante varias décadas del siglo XX. La contraposición entre objeto de uso y objeto de contemplación se desvanece en sus obras. Mientras el objeto de arte se convierte en mercancía, los productos de diseño rescatan ciertos valores y calidades que antes se reservaban al mundo de la creación artística como se observa en la famosa lata de sopa Campbell. La obra de arte es un objeto-mercancía útil y reproducible, y el objeto de consumo un artefacto de valor simbólico. Arte y publicidad se comportan como generadores de significados, donde lo real y lo simbólico se mezclan y diluyen en lo cotidiano, impulsando la estetización de la vida diaria. Por tanto, el pop art es el movimiento que mejor representa la apropiación de la imagen de la cultura popular. La hace suya, le da su forma, le pone su etiqueta, la recontextualiza y la lanza al público. La imagen aparece como territorio del deseo.



Eduardo Arroyo, "Vestido bajando la escalera", 1976. Óleo sobre tela 242 x 139 cm. Colección del IVAM.



Luis Gordillo, "Cabeza sonriente", 1964. Óleo sobre tela, 92,3 x 73,7 cm. Colección del IVAM.

Estados Unidos por asumir la hegemonía en el ámbito artístico frente a Europa. Es éste un claro ejemplo de que el arte no sólo se expresa en categorías y juicios estrictamente estéticos sino que se fundamenta también en acciones de carga socio-política. No son gratuitas pues las imágenes, reconocidas por todos, de iconos del cine o la música como Elvis Presley, James Dean, Marilyn Monroe o de refrescos como la Coca-Cola o el Seven up, de manera implícita o explícita, comportaban una servidumbre comercial y arropaban una intención de imponer una cultura universal que superase cualquier otra ya preexistente. Este movimiento popular se encargó bien de acoger, entre sus iconos artísticos, marcas representativas de una cultura nacional con una intención de extender ese dominio a la vida diaria de los ciudadanos.

A pesar de que el pop art nació en el Reino Unido y, como ya he relatado con anterioridad, se desarrolló rápidamente por Estados Unidos, en Europa continental se sustancia de una manera muy concreta a través del “nuevo realismo” con figuras como Wolf Vostell y Bernhard Schultze en Alemania, Pierre Restany en Francia o Valerio Adami en Italia. En España este movimiento tiene una réplica importante en el informalismo que practican artistas como Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Rafael Canogar, Juana Francés, Antonio Saura y Juan Genovés entre otros. En este mismo contexto, capítulo aparte merece la obra de Equipo Crónica, un grupo de artis-

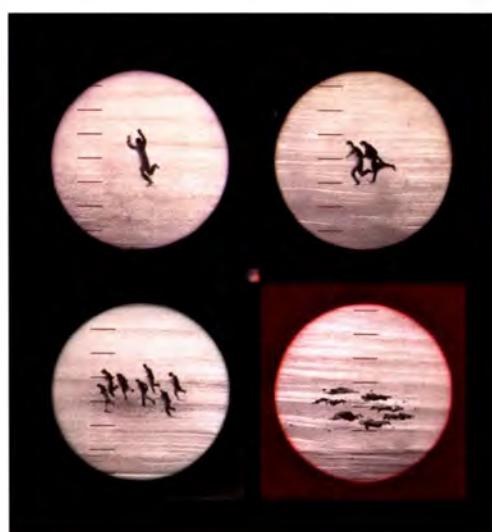
tas valencianos compuesto por Manolo Valdés (1942), Rafael Solbes (1940-1981) y Juan Antonio Toledo (1940), quien dejará el grupo a los pocos meses de su formación. Este joven dueto propuso un replanteamiento del lenguaje artístico a través de la elaboración de un discurso pictórico en el que los elementos iconológicos de otras culturas se combinaban con la realidad más contemporánea de España. Esta formación artística se adentró en el movimiento pop con una idiosincrasia muy particular y crítica, manipulando imágenes mediáticas para producir efectos significativos nuevos que forzase al espectador a una nueva reflexión. En toda su obra había una reivindicación y apuesta hacia el trabajo colectivo más que a una línea de acción individual.

Ya desde su primera exposición en el año 1965 en el XVI Salón de la Jeune Peinture, se caracterizaron por incorporar en su obra los mitos que generaba la sociedad de consumo, por



Antonio Saura, “Fiesta de cóctel”, 1960. Collage, guache y tinta sobre papel, 69 x 98 cm. Colección del IVAM.

capturar imágenes que formaban parte de nuestra memoria colectiva, de nuestro imaginario, de nuestra educación, para implementar su personal representación de la realidad, añadiéndoles un valor polisémico extraordinario. Son creaciones para la comunión de los lenguajes que concitan poética y creatividad, por lo que se dejaban arrastrar por todo lo que la música, la literatura, la danza, el cine y la pintura les transmitía y les emocionaba para llevarlo a su particular universo y transformarlo, organizando una trama de relaciones entre ellas que enriquecía el discurso. Se apropiaron de una figuración concebida con un carácter de reportaje o crónica de la realidad social y política. Interpretaron los objetos no como formas estéticas sino como elementos inmersos en un todo



Juan Genovés, “Uno, dos siete”, 1968. Acrílico sobre tela, 130 x 120 cm. Colección del IVAM.

social, cultural o histórico, poseedores de un sentido, significado o valor representativo de esa realidad.

Pintan pinturas, fotos, carteles e incluso collages en una constante reflexión en torno a la naturaleza del lenguaje pictórico, los géneros y las distintas maneras de representar el mundo. La imagen como vehículo de comunicación, mantiene siempre el aspecto de objeto manufacturado, a la vez que pretende mantener el anonimato limitándose a recuperar en muchas ocasiones, imágenes ya conocidas de la historia del arte y elementos de la realidad española. Por eso muchos de sus temas están inspirados en la pintura española del siglo de oro pero insertados en espacios reconocibles de la sociedad contemporánea. Obras como *La rendición de Torrejón* o *El intruso* aluden claramente a pintores como Velázquez o Picasso. Así



Equipo Crónica, "La rendición de Torrejón", 1971. Colección particular, Barcelona.

pues, Equipo Crónica, con su prodigiosa aportación, supuso la subversión de los códigos y conceptos artísticos en un momento histórico con un influjo muy notable en las vanguardias artísticas y en la propia sociedad española. Así mismo, muchos de sus lienzos nos remiten a obras o expresiones de otras autorías como las de Tàpies, Bacon, Warhol, Lichtenstein, Vasarely, Kandinsky, Hopper, Van Gogh o Malevich u otras corrientes artísticas pegadas a la realidad doméstica como la *nouvelle vague* en Francia o el neorrealismo italiano o el cine negro norteamericano en el ámbito del arte cinematográfico.

Equipo Crónica, tal y como precisaba en párrafos previos, avanza por caminos críticos para cargar sus expresiones artísticas con una retórica de la ironía. Como dice el escritor Wayne C. Booth, "la ironía es naturalmente un estilo sofisticado...". No podemos emplear con madurez el lenguaje hasta tanto que no nos sintamos a gusto en la ironía, dejó escrito Kenneth Burke también al respecto. En este sentido iróni-



Equipo Crónica, "El intruso", 1969. Colección Diputación Provincial de Valencia.

camente crítico de sus imágenes, es donde encuentra un vehículo diferenciador con respecto a la obra de los principales artistas del pop estadounidense.

Para los miembros del Equipo Crónica, la fuerza comunicativa y elocuente de la imagen no sólo alentó una apropiación de la iconografía de los medios de masas, sino también del patrimonio de imágenes de la historia del arte. Solbes y Valdés fueron planteando sus ideas en unas primeras series en las que las asociaciones de iconos prestigiosos, extraídas de Goya, Velázquez o Ribera, representaban el papel de protagonistas de cuestiones universalmente candentes, proporcionando a los personajes de la pintura el mismo status y poder semántico que las imágenes de actualidad de los medios de comunicación general. Entre la enorme cantidad de imágenes de referencia, Equipo Crónica seleccionó las



Equipo Crónica, "Homenaje a Picasso", 1966-1975. Acrílico y collage sobre tela, 140 x 140 cm. Colección del IVAM.

de aquellos artistas que también habían dado forma realista a mensajes e ideas críticas e inconformistas, de ahí que en sus cuadros de la serie *La Subversión de los Signos*, a la que se vincula *Homenaje a Picasso*, fueran entrando figuras y motivos de artistas como Solana, Daumier, Schad, Heartfield, etc.

Homenaje a Picasso supone un reconocimiento a la figura de este creador revolucionario, iniciando en este cuadro de 1966 la estrategia de incorporación de imágenes del arte contemporáneo que a partir de 1969 será habitual. En aquel año de 1966 el Equipo Crónica participó en el homenaje que se le brindó a Picasso en el Hospital de la Santa Cruz de Barcelona con ocasión de su 85 cumpleaños. Con tal motivo el Crónica reprodujo una vieja fotografía de grupo que documentaba gráficamente el tributo que ya en 1917 se le rindió al pintor malagueño en las Galeries Laietanes de la ciudad condal. La fotografía original retrataba a Picasso junto a

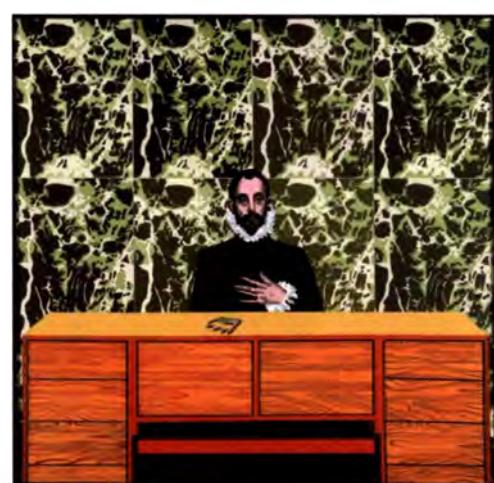
otros artistas como Iturrino, Feliu Elias, Nogués, etc. Sin embargo, en *Homenaje a Picasso*, a éstos se suman personajes y elementos reconocibles en la obra picassiana como arlequines, saltimbanquis, pierrots, músicos, una señorita de Avignon, fragmentos de bodegones, etc., que corresponden a distintas épocas del maestro, todo ello presidido por la figura de Pierrot sentado (obra de 1918) en riguroso primer término. De este modo, personajes reales y criaturas de la ficción pictórica conviven en un plano de igualdad, confundiéndose en un reconocimiento común.

Por otro lado, y siguiendo el mismo procedimiento, *Vallecás Melody* refleja esa confrontación tan característica de Equipo Crónica entre el lenguaje cinematográfico y el pictórico. El fotograma elegido como soporte de la representación tiene una temática musical, pues es una

escena de espectáculo de baile de la película *The Broadway Melody*, de Harry Beaumont (1929). Este largometraje suministra el decorado y tres de los bailarines del coro de Charles King. Dentro de este alegre ambiente musical cinematográfico se instala el polo macabro de la composición, proveniente ahora de la pintura: nueve de las bailarinas de Broadway son sustituidas por personajes de distintos cuadros de la serie *Las máscaras*, de José Gutiérrez Solana. Esta pieza pertenece a la serie negra iniciada en 1972 desde la que Equipo Crónica marca un punto de inflexión en su trayectoria. De este modo vemos que hay un creciente interés por la imagen artística y su significación, así como por la pintura entendida como proceso y oficio. A partir de la serie *Autopsia de un oficio* (1969-70), esta dimensión subyace en toda la obra posterior, y es en esta línea en la que hay que situar la importancia



Equipo Crónica, "Vallecás melody", 1972. Acrílico sobre tela, 150 x 200 cm. Colección del IVAM.



Equipo Crónica, "La Antesala", 1968. Acrílico sobre tela. Colección Fundación March, Madrid.



Equipo Crónica, "La Salita", 1970. Acrílico sobre tela. Colección Fundación March, Madrid.

de la *Serie negra*. Su técnica pictórica ha seguido los patrones de la publicidad, el cómic y otros medios de comunicación de masas, reforzando el carácter plano de juego artificioso con imágenes. Sin embargo, la realización es más compleja: las formas adquieren cierto volumen con la aparición del modelado; los juegos visuales son propiciados por la interrelación de planos a través de *trompe d'oeil* y hay una mayor carga literaria en los temas representados. Esta relación cobra fuerza al comprobar cómo la figura del artista-oficial aparece vinculada en las distintas obras que conforman la serie posterior de *Oficio y oficiantes* (1973-74) con los mismos objetos que aparecen en la Serie negra.

Así mismo, *El intruso*, fechado en 1969 y perteneciente a la serie Guernica 69, juega con el famoso cuadro de Picasso al incorporar, de manera protagonista al *Guerrero del antifaz*, un reconocido personaje de cómic español de los años cuarenta. Con esta fórmula de apropiación de múltiples autorías y corrientes artísticas, que van desde el Kitsch hasta el surrealismo, Equipo Crónica se introduce en el pastiche para combinar imágenes procedentes de otra época y provocar nuevos significados en el espectador. En cambio, nunca se dejaron influir por la abstracción ni por propuestas trasgresoras y experimentales que recorrían Europa en aquel preciso momento. Una muestra de esta particula-

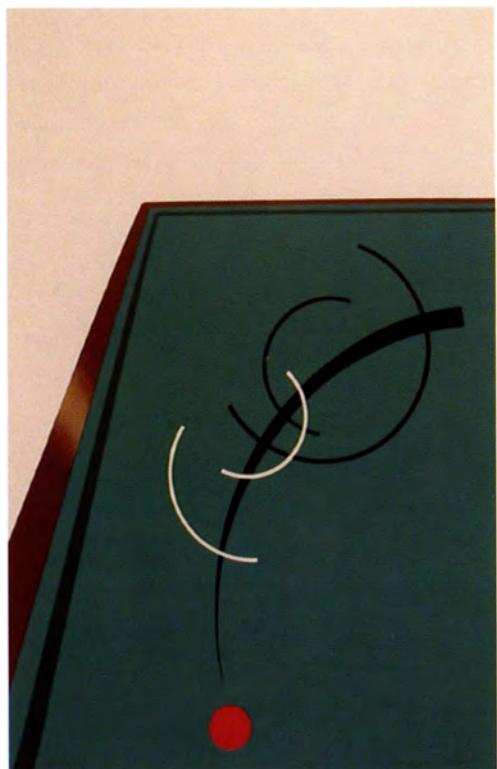
ridad figurativa queda patente en *Testigo ocular*, 1974, un lienzo muy adherido a su personalidad. Sin embargo, ese proceso creativo-combativo toca fin con la llegada del Estado democrático tras la muerte de Franco en 1975. Su serie *El billar*, 1977, pone el acento en esa sensibilidad por mostrar una tremenda adhesión a la pintura clásica y por manejar una técnica muy precisa y detallista. Se podría decir que en esta serie el proceso de producción supera al proceso estético tal como se refleja en *Sin título (jugada Kandinsky)*, 1977. Una vez más un guiño a un artista del pasado viene a



Equipo Crónica, "El pintor", 1973. 20 versiones originales. Escultura. Colección particular.



Equipo Crónica, "Guernica", 1971. Serigrafía sobre papel, 75,3 x 55,4 cm. Colección del IVAM.



Equipo Crónica, "Jugada Kandinsky" (taco de billar), 1978. Serigrafía 68,6 x 54,5 cm. Colección del IVAM.

reafirmar esa necesidad de Equipo Crónica por acudir a otras autorías para construir su paisaje pictórico. En 1981 con la repentina muerte de Solbes el grupo desaparece dejando atrás una trayectoria de impecable firma. A partir de ahí Manolo Valdés comenzó una carrera en solitario de enorme éxito.

Qué duda cabe que el pop art, tanto del viejo como del nuevo continente, abre un antes y un después en la forma de entender el arte. Rompe de tal manera las barreras entre arte y mercado, fusiona las artes en su totalidad llamando a la creatividad de los sentidos y a la recreación del espectáculo en la propia vida cotidiana, que todavía hoy día vivimos y asimilamos parte de ese amplio legado que nos dejaron sus artistas. Me atrevería a decir que es probablemente uno de los estilos artísticos donde con mayor intensidad se puede apreciar la correlación de lenguajes y autorías diversas.

El arte no siempre es una interpretación serena de la vida sino que en momentos de la historia toma parte de la misma y se nos muestra repleto de simbolismos que debemos volver a leer para entender toda la carga de profundidad en la que se han envuelto. Ese ejercicio interdisciplinar que realiza el pop y la ruptura de fronteras entre materias, muy reconocible en este estilo, hemos visto que es una práctica que se remonta a los orígenes de la historia del arte tanto occidental como oriental. En este sentido, los gestos de continuidad que aparecen en este movimiento del siglo pasado y la estrecha relación y convivencia que existe en sus propuestas investigativas son un síntoma de que su potencia se concentra en la miscelánea de ideas, no sólo en el arte sino en el resto de disciplinas del pensamiento. De esta manera y mediante esta interconexión nos aproximamos, como espectadores, a un espacio *intermedio* mucho más amplio para entender el

arte, más estimulante y enriquecedor para los sentimientos que también están, valga la expresión, hipertextualizados. Ese nuevo escenario nos ofrece una obra abierta como centro activo de una red de relaciones inagotables que narran lo cotidiano, desde la imaginación y con una toma de posesión reflexiva. “El arte moderno, lejos de remitir a una estética de la sensación bruta, es inseparable de una búsqueda originaria, de una investigación sobre los criterios, las funciones, los constituyentes últimos de la creación artística, con el resultado permanente de las fronteras del arte”. Este testimonio del filósofo francés Gilles Lipovetsky me gustaría sintonizarlo con esa componente miscelánea de materiales, identidades, valores, significantes y significados que construyen el imponente y extenso universo del pop art.

Consuelo Ciscar 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 2004 es 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, Teatres 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).

El quipu, registro textil de la memoria

GRACIA CUTULI

"haz que recuerde esto, que lo adivine, Viracocha"⁽¹⁾

Jacques Le Goff, defensor de la idea de una historia total, ha sido pionero en el dominio de la antropología histórica y en el de la historia de las mentalidades. En su ensayo *Histoire et mémoire* (1988), se ocupa principalmente de la memoria en las ciencias humanas, sobre todo de las memorias colectivas, en el plano histórico y en el social, más que en las individuales.

Varios estudiosos consideran a la memoria ligada directamente a las ciencias humanas y sociales. Le Goff cita a Pierre Janet, en *L'évolution de la mémoire et la notion du temps* (1922), quien considera acto mnemónico fundamental a la "conducta de recitado", señalándolo en su función social, pues se trata de comunicar a otro una información en ausencia del hecho o del objeto al que refiere. El lenguaje funciona así como un producto social. Este mismo aspecto realzan Edgard Morin y M. Piattelli-Palmarini (1974:461): "La utilización de un lenguaje hablado, luego escrito, de hecho es una extensión formidable de las posibilidades de almacenamiento de nuestra memoria que puede, gracias a ello, sortear los límites físicos de nuestro cuerpo para ser transmitido ya sea a otros, ya sea a las bibliotecas. Esto quiere decir que, antes de ser hablado o escrito, existe un cierto lenguaje como una forma de almacenamiento de la información en nuestra memoria".

Ciertas clases dominantes a lo largo de la historia han manipulado el pasado. El antropólogo Marc Augé (1979:149) constata la posibilidad del aspecto represivo de la memoria, de la historia, del

llamado al orden del pasado o por otra parte del futuro, es lo que llama "el pasado como apremio". Augé opina que lo necesario es, en función del presente, realizar relecturas habituales del pasado, que debería poder ser constantemente cuestionado (1979:151).

Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de esos mecanismos de manipulación de memoria colectiva.

En este contexto, en mi escrito "La indumentaria como código Cultural" (2001h), cité a Frantz Fanon (1963:192): "...La reivindicación de una cultura nacional pasada no rehabilita únicamente una cultura, no justifica únicamente una cultura nacional futura. En el plano del equilibrio psicoafectivo provoca en el colonizado una mutación de una importancia fundamental... Por una especie de perversión de la lógica, el colonialismo se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila."

Esta cita puede aplicarse a las persecuciones a los pueblos originarios a las que me refería en el mismo escrito, en forma notable en el plano de la vestimenta como símbolo de pertenencia.

La indumentaria no sólo ha sido vigilada para evitar lo que se llamaba en la conquista española "la arrogancia" de los nativos, que osaban transgredir rígidos límites sociales, sino que se la consideraba en sí misma una manifestación peligrosa de oposición al represor en la medida en que los integrantes de una etnia conquistada se nuclearan alrededor de sus líderes (quienes eran distinguidos por la vestimenta que correspondía a sus rangos), tal

(1) "Y cuando debían empezar algún trabajo difícil, a él adoraban, arrojando hojas de coca al suelo: 'haz que recuerde esto, que lo adivine Viracocha' diciendo, y sin que pudieran ver a Cuniraya Viracocha, los muy antiguos le hablaban y adoraban. Y mucho más los maestros tejedores que tenían una labor tan difícil, adoraban y clamaban." Fragmento de Manuscrito quechua sin título recogido a fines del s. XVI en la archidiócesis de Lima, Perú, por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Primera traducción al castellano de José M. Arguedas, 1966. "Dioses y hombres de Huarochiri", Siglo XXI Editores, México-Buenos Aires 1975.

como sucedió en nuestra América, según constata Isabel Iriarte: “La prohibición de los *‘trajes de la gentilidad, especialmente los de la noble raza de ella’* (Lewin 1973: 166), contenida en la condena de Tupac Amaru, pone punto final a la supervivencia de las túnicas incas de técnica de tapiz en la colonia. Hasta esa fecha la Corona permitió el uso de estas prendas a los descendientes de los soberanos incas como signo de su nobleza. A través de todo ese período las túnicas mantuvieron pautas técnicas y de diseño, propias de aquellas anteriores a la conquista pero, a la vez, el recuerdo de esas pautas se fue reelaborando en función de lo que quería decir en el presente.” (Iriarte 1993:53)

En el mismo artículo, elegí otra cita, esta vez de María Delia Millán de Palavecino (1961:196-197) quien aporta en su documento: “En 1691 fue registrada, en los libros Capitulares de San Fernando del Valle de Catamarca, una reveladora prohibición para contener aquella “arrogancia”, pues causaba “grave perjuicio”: “...que muchos indios se habían introducido á españoles y á mestizos libres vistiéndose con el *traje* de los españoles, es decir, con capa, cuellos, medias y zapatos, cayendo el cabello hasta la cintura, siendo así que sus trajes con el cabello al hombro y mantas ó capas sin cuellos, descalzos de *pié* y piernas; y de vestirse conforme al *traje* de los españoles es con grave perjuicio de los encomenderos y así mismo de la Real Hacienda se pierde, porque llegándose un indio de su distrito á otra jurisdicción con

la introducción que tienen de saber hablar en lengua castellana, mudan a poca costa de *traje...* en cuya consideración mando que los indios estantes y habitantes de esta ciudad y jurisdicción se corten el cabello, y que los que estuviesen calzados de *pié* y piernas se descalcen y corten los cuellos de las capas y vistan el *traje* á usanza de los indios dentro del *tercero* día de la publicación de este auto pena de cincuenta azotes que inviolablemente serán aplicados en la plaza por omisión y desobediencia”...

En América, el orden social e ideológico de los pueblos se vio destruido con el advenimiento de la colonia y se negaron sus ricas experiencias culturales. En el proceso obligado de aculturación fueron severamente sancionados no sólo la propia vestimenta sino el uso del idioma, la medicina, la astrología, los códices y, como veremos más adelante, el registro documental en quipus, es decir, el vestigio mnemotécnico específico social e histórico.

Mientras se desarrollaba una sociedad nueva durante el Virreinato, los pueblos autóctonos reconstruyeron su identidad cultural desde la resistencia, entre ellos, podemos tomar el ejemplo de Chiapas en México: “Los trajes y los tejidos, los diseños de los textiles, sirvieron para transmitir tanto los símbolos ancestrales como los creados en las distintas fases de la sociedad colonial, en suma, un patrimonio ideológico que ha sido básico en la preservación de la identidad”. (Fábregas Puig

1993:27). Esta aseveración demuestra cómo los textiles oficiaron de almacenamiento de la memoria en los pueblos sojuzgados, una suerte de “biblioteca” de signos, cuyos modelos, transmitidos, copiados o soñados, a la vez que son datos interpretables a partir de códigos muy distintos en la actualidad, son signos evocadores y explicativos, invocadores y provocadores, que animan a procesos de relectura perceptivos-cognitivos. Una memoria de signos textiles.

Según bell hooks (1990:17), en la vestimenta el estilo se manifiesta como la vía por medio de la cual la gente dominada, explotada, expresa resistencia / conformismo.

Le Goff cita a André Leroi-Gourham, quien, en “*La memoria y los ritmos*”, segundo pliego de “*El gesto y la palabra*”, considera a la memoria en un amplio sentido y la distingue en tres tipos: “memoria específica”, “memoria étnica”, “memoria artificial”. Asevera que la memoria no sería propiedad de la inteligencia sino el soporte donde se inscriben las cadenas de actos. Habla de memoria “específica” como forma de definición del comportamiento de las especies animales, una segunda memoria “étnica” que asegura la reproducción de los comportamientos en las sociedades humanas y una tercera, la memoria “artificial” (más recientemente electrónica) que “asegura, sin mediar el instinto o la reflexión, la reproducción de actos mecánicos encadenados” (A. Leroi-Gourham. 1964/65: 269)

Le Goff aclara que la memoria étnica se refiere a la registrada en las sociedades sin escritura, pero rechaza llamarlas “salvajes” (Le Goff, 1988:110). Según Lévi-Strauss (1962:348): “Lo propio del pensamiento “salvaje” es la intemporalidad, quiere apresar el mundo a la vez como totalidad sincrónica y diacrónica”... Por los mitos y los rituales, el pensamiento “salvaje” establece una relación particular entre pasado y presente. No se separa lo icónico de lo conceptual, ni tampoco las distintas esferas de lo real.

Contrariamente a Leroi-Gourham, que emplea el término “memoria colectiva” para todas las sociedades humanas, Le Goff elije esa designación sólo para la de los pueblos sin escritura. La actividad mnemónica, fuera de la escritura, es una actividad constante no sólo en sociedades sin escritura, sino también en aquellas que la practican. Así lo señala Jack Goody (1977): “la acumulación de elementos en la memoria forma parte de la vida cotidiana”.

Le Goff (1988:109-110) subraya que hay que dar una importancia particular a las diferencias entre sociedades de memoria esencialmente oral y sociedades de memoria esencialmente escrita y a las fases de pasaje de la oralidad a la escritura (lo que Jack Goody llama “la domesticación del pensamiento “salvaje”). Por lo tanto, aclara que existen dos corrientes, ambas erróneas en su radicalismo, una afirma que todos los hombres tienen las mismas posibilidades, la otra que establece una

distinción mayor entre “ellos” y “nosotros”. Lo cierto es que la cultura de hombres sin escritura es diferente, pero se trata solamente de *otra cultura*.

Insistimos en que se considera fundamentalmente diferente la memoria colectiva de los pueblos sin escritura porque se cristaliza en una base de apariencia histórica relativa a la existencia de etnias y de familias, es decir los mitos del origen.

En “Mitos cosmogónicos textiles” (Cutuli, 2000), me he referido a los mitos relacionados con el textil, en este contexto considero pertinente una breve cita del mito cosmogónico del pueblo dogón en Mali, África, por la preponderante relación entre la palabra y el tejido. Según este mito, con el primer gesto de la técnica textil, la *torsión*, se manifiesta la *palabra develada*. En el idioma dogón, la palabra que designa la tela es “*soith*” o “*soy*”, que además se refiere al número siete, y cuyo significado es “*c'est la parole*” [es la palabra] (Griaule, 1948:25).

En este mito fundacional se relacionan los órganos de fonación con los elementos del telar. Para los dogones, la palabra “tejido” no existe; *soy* es la palabra, el tejedor es quien crea la “palabra”. Para una sociedad de tradición oral como la dogón, este mito revela la importancia de la carga simbólica que se le asigna al tejido. Mario Corcuera Ibáñez nos dice (1991:19): “En las sociedades africanas negras, todavía hoy, el soporte cultural prioritario y

mayoritario se apoya en la palabra en la medida que expresa el patrimonio tradicional y constituye el vínculo entre las generaciones del pasado y del presente, herencia que en su continuación solidaria alcanza a configurar la cultura, la historia y la civilización”.

Más adelante, Corcuera Ibáñez (1991:65), cita a Geneviève Calame-Griaule, quien, refiriéndose a la percepción dogón sostiene: “Todas las palabras del mundo forman una inmensa faja tejida que une a las generaciones; cesar de hablar sería terminar de tejer el mundo y la relación entre los hombres. Todo producto de la actividad humana es una “palabra”, y la más alta es el fruto del trabajo interior del cuerpo humano, el hijo.” (1965:85)

En las sociedades sin escritura, se destacan los especialistas de la memoria, los “hombres-memoria”, genealogistas, guardianes de los códigos reales, historiadores de la corte, tradicionalistas, que mantienen la memoria de la sociedad. Conservadores de la historia “objetiva” y de la historia “ideológica”, son apreciados ancianos, poetas, sacerdotes que contribuyen a aglutinar la cohesión del grupo.

Es importante señalar que la memoria oral que se transmite no es fiel “palabra por palabra”, existen variantes en las versiones de los mitos, aun en los fragmentos estereotipados. Por otra parte, en general no se considera necesaria una rememoración exacta, es más apreciada una reconstruc-

ción generativa, la creatividad de una dimensión narrativa. Le Goff (1088:115) se pregunta si ésta no sería una de las razones de la vitalidad de la memoria colectiva en las sociedades sin escritura.

Le Goff aclara que no es frecuente encontrar procedimientos mnemotécnicos en estas sociedades, una de las raras excepciones es el quipu peruano, un clásico en la literatura etnológica. El significado de quipu en quechua es “nudo”.

El nudo, que es “quizá el más antiguo símbolo técnico de la expresión de las primeras ideas cosmogónicas surgidas de los pueblos” (Semper, citado por Rykwert 1974:177), nace de la voluntad del ser humano de ordenar y de juntar, de recrear el mundo por medio de la construcción y la miniaturización, de estructurar el universo en el espacio y en el tiempo. La acción de anudar y desanudar encierra articulaciones complejas... “El nudo fija y escribe la expresión del individuo y del grupo, en sí mismo y en otro elemento”. (Pirson 1984:51)

Un hallazgo de origen literario me reveló la utilización del nudo en Mozambique, según la narración de Mia Couto en “A confissão da leoa”. Una madre explica que la cuerda que entrega a su hija no es un collar: “es la antigua cuerda del tiempo. Todas las mujeres de la familia contaron los meses de gravidez en aquel largo cordón” (Couto, 2012:250)

Quipus

El sistema elegido para registrar información en las antiguas civilizaciones de Mesopotamia, Egipto, China y Meso-america se basó en grafemas, el signo mínimo de la escritura. Estas unidades mínimas se grababan en tablillas de arcilla húmeda, se rayaban o se raspaban en placas realizadas en conchas de moluscos, se tallaban en estelas de piedra o se pintaban en pergaminos y papiros. Los primeros sistemas, de índole logográfica, no representaban sonidos. Luego se lograron los grafemas fonéticos, los fonemas, imágenes de objetos o símbolos representando sonidos que combinados entre sí producen sílabas o palabras escritas.

Repetimos que no es frecuente hallar procedimientos mnemotécnicos en las sociedades consideradas ágrafas, y que una de las raras excepciones, el quipu incaico, se ha convertido en un clásico en la literatura etnológica. Los incas se distinguen de la inmensa mayoría de los estados arcaicos en que idearon (o heredaron de sus ancestros) el quipu, sistema tridimensional para anotar información que no está basada en grafemas, sino en cuerdas anudadas. La palabra “quipu” significa “nudo” en quechua. Gary Urton (2003) aclara que “Aun cuando sabemos por los relatos hispánicos que los quipus eran implementos para guardar información muy complejos, no podemos probar todavía que los incas mantuvieran, en estos artefactos de cordeles anudados, un verdadero sistema de escritura.” Insiste en que no se trata de una forma fonética de escritura ya que cada ele-

mento que lo conforma, ya sea hilado, color, construcción de anudado no representa un sonido. Sin embargo, puede considerarse al quipu un sistema de escritura en el sentido más amplio de la palabra, pues se trata de un conjunto de señales visuales y táctiles ordenadas de forma que traducen significados. Es probable que en el quipu se anotaran elementos silábicos, nombres y datos no numéricos y narrativos, ya que existía la *payana* como sistema de cálculo numérico, un registro de piedras similar al ábaco.

Teniendo en cuenta la extensión del territorio del Imperio Inca, la diversidad geográfica y las diferentes etnias que gobernaba, la organización política, económica y tributaria frente a la compleja administración y coordinación de la producción agrícola, ganadera y textil, eligió un sistema de agrupaciones jerárquicas de carácter decimal entre la población. Los diferentes grupos reclutados para el trabajo en los proyectos estatales se registraban en la herramienta principal, el quipu, que atesoraba una amplia y sólida infraestructura documentaria.

La estructura decimal del quipu respondía a los requerimientos de registro de la información de las unidades jerárquicas. Otra característica notable es que este sistema de registro es tridimensional, la información se consigue a través de diferentes torsiones en el hilado, de variaciones en las combinaciones de colores y de diversos anudados en los cordeles.

Los rasgos estructurales básicos de estos instrumentos textiles donde se almacenaban datos, consisten en una gruesa cuerda hilada y plegada que hace las veces de “columna vertebral”, de 50 a 100 mm de diámetro; a esta cuerda primaria se fijan cordeles colgantes, que portan nudos siguiendo un complejo orden. El par de

quipus más grandes que se conservan fueron hallados en Mollepampa, una localidad del norte de Chile. Uno de ellos tiene 1500 cuerdas colgantes. A estos colgantes suelen tener fijados otros cordeles “secundarios”, a los que a la vez suelen agregarse otros “terciarios” y así hasta multiplicarse en otros subsidiarios. Es de señalar que cada

color de las cuerdas, realizadas en los preciados colores naturales del algodón de la región, correspondía a cada uno de los bienes a registrar, ya sea maíz, lana de vicuña u otros valores (elegidos en los tonos similares que correspondían a los diferentes items).



Quipu del Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Procedente del Perú, N° Registro 23193. El quipu tiene la particularidad de mostrar una cantidad de cuerdas con los habituales nudos de registro y el resto de las cuerdas sin anudar. Se evidencia el grado de perfección del hilado, para lograr mayor fortaleza, en una de las cuerdas parcialmente deshilada, que muestra dos cuerdas verdes (en algodones de colores originales) enrolladas junto a otra cuerda más fina de color, que al abrirse dejan ver un hilo “alma” alrededor del cual se han retorcido las dos cuerdas citadas.

Urton aclara que los estudiosos del quipu lograron descifrar las unidades de registro y los métodos utilizados en guardar los datos cuantitativos en las cuerdas, aunque aún no pueden descifrar la forma en que los *quipucamayoc* identificaban las unidades anotadas. Se sabe si tal cuerda de un quipu contiene el valor numérico de 234, pero todavía no han obtenido certidumbre sobre la relación que guarda esa cantidad. Tampoco hay certeza del modo en que se descifraba la información sobre los mitos, las historias o las genealogías. Además hace referencia a los estudios de diversas colecciones de quipus alrededor del mundo que permitieron deducir que si bien las dos terceras partes muestran la organización

jerárquica del registro numérico decimal, el tercio restante difiere en la realización de los nudos que siguen otras variaciones de formas y de grados. Frente a esta disposición diversa se supone que obedecían a otros valores simbólicos respondiendo a un registro de relatos narrativos como poemas, cantos, relatos genealógicos o sucesos históricos o míticos.

Los cronistas Pedro Cieza de León, Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala permiten conocer por sus escritos que el quipu sobrepasó el límite temporal de la era prehispánica y continuó su uso en la época colonial, en la que muchos caciques presentaron quipus como pruebas de su

linaje, ante las cortes de esa época, para garantizar sus derechos. Los españoles conocieron este sistema luego de la conquista del Perú, relatando que la información anudada en los quipus incluía datos estadísticos del registro de los censos, la contabilidad tributaria y otras informaciones similares útiles para el control social y económico del Imperio. Pero además mencionan que los funcionarios de rango importante en la corte del Imperio Inca que los realizaban y los utilizaban, eran llamados *quipucamayoc*, quienes inscribían en ellos narraciones históricas y genealógicas, además de poemas y canciones. Los cronistas españoles informan que las lecturas de los quipus se realizaban en la corte inca, cuando el *quipucamayoc* recitaba las proezas y hazañas de los antiguos reyes y reinas del Imperio. Para descifrar esa estructura, se lo necesitaba como un intérprete de los signos mnemotécnicos mediante una lectura perceptiva-cognitiva.

El régimen hispano ordenó que se transcribieran los quipus. Muchos ex funcionarios del Incario fueron sometidos a largas sesiones para descifrar el contenido de los quipus. Los españoles levantaron minuciosamente datos estadísticos, demográficos y administrativos, que eran de extrema utilidad para conocer el potencial de las regiones sometidas a sangre y fuego. La mismísima crónica española en gran medida contiene los secretos del imperio inca, extraídos desde la mente de los amautas. Una vez que se recogió la información de valor estratégico, se ordenó la destrucción



Detalle del Quipu del Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Procedente del Perú, N° Registro 23193.

ción de los quipus en todo el virreinato del Perú. Lo propio sucedió en Nueva España, en la que se destruyeron por fuego los códices mayas y aztecas. Después de esa insana acción de destrucción de la memoria, reinó la escritura y se impuso el papel sellado español en las colonias del Imperio de Carlos V. (Oporto Ordóñez y Carola Campos Lora).

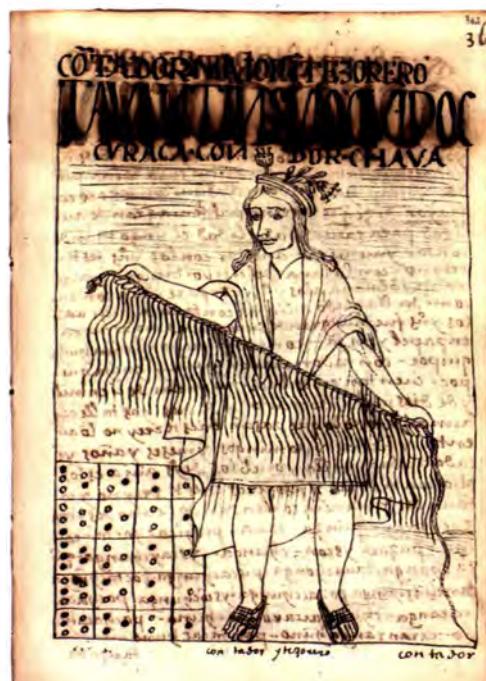
Urton prefiere señalar que si bien durante un corto período de la historia andina coexistieron los quipus y los archivos escritos, se desencadenaron discrepancias debidas a que los datos proporcionados por los *quipucamayoc* diferían de los aportados por los funcionarios coloniales en cuanto a los censos tributarios. Las diferencias se occasionaron ya sea por el desplazamiento de la población huyendo del régimen tributario español que incluía el trabajo en las minas o por las pérdidas físicas de las comunidades. Como estos conflictos eran peligrosos para la administración de la Colonia, se declaró la ilegitimidad de los quipus tachándolos de objetos idólatras en 1583 por el Tercer Concilio de Lima. De todos modos en algunos lejanos sitios de los Andes se siguen utilizando quipus por pastores y campesinos para el registro de sus rebaños y las cosechas.

Si bien los cronistas de la Colonia aportaron datos de importancia sobre el complejo sistema de los quipus, no descifraron sus códigos, quizá, sostiene Urton, por "el prejuicio español sobre la supuesta superioridad de la escritura alfabetica". El estudio científico de los quipus comenzó en los albores del

siglo XX y prosigue actualmente. Urton concluye que se busca comprender la forma en que los *quipucamayoc* interpretaban estos valiosos instrumentos de registro, mediante el estudio de los quipus conservados (unos 600 en distintas colecciones alrededor del mundo) y por la investigación de las transcripciones de las lecturas en los archivos españoles.

El quipu como detonador

"Memorias, apropiaciones y referencias", motivo que nos une en TEMAS en esta oportunidad, ha sido una fuente inagotable para los artistas de todos las épocas.



Guaman Poma: "Contador Mayor y Tesorero, Curaca de Quipus del Tahuantinsuyu, Condor Chova". Las imágenes diseñadas por GUAMAN POMA pertenecen al libro Nueva Crónica y buen gobierno (1615), en DET KONGELIGE BIBLIOTEK (La Biblioteca Real de Dinamarca).

En tiempos pasados el espíritu *antiguo* recurría a los héroes, a las obras de arte, a las gestas, en tanto el espíritu contemporáneo se nutre en general de lo cotidiano, de lo masivo, de lo difuso.

Hay sin embargo un cierto número de artistas de América que se ven reclamados por los tiempos pasados con la intención de revisar y de reescribir otra visión de la historia, ajena a la escrita según las conveniencias del colonizador. Se acercan con la sensibilidad y los ojos actuales, por medio de una estética cuestionadora.



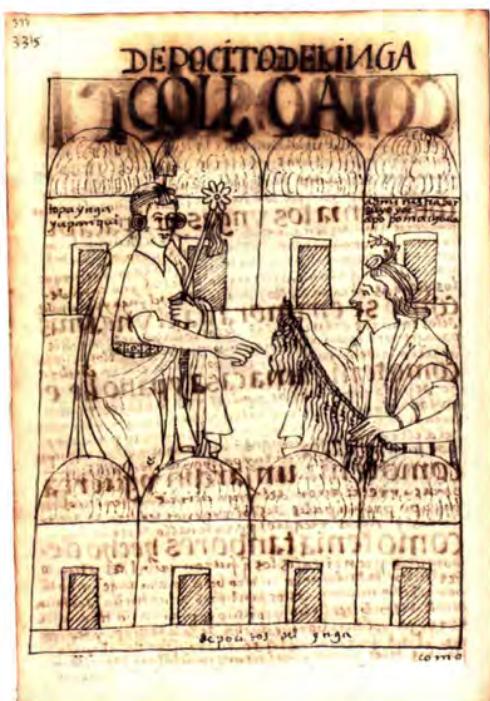
Guaman Poma: "El Astrólogo Andino que estudia el sol y la luna para saber cuándo sembrar". Las imágenes diseñadas por GUAMAN POMA pertenecen al libro Nueva Crónica y buen gobierno (1615), en DET KONGELIGE BIBLIOTEK (La Biblioteca Real de Dinamarca).

Seleccionamos el trabajo de Claudia Mazzola, artista compenetrada de la historia de la América andina, ferviente investigadora de las técnicas textiles utilizadas en la América Prehispánica, quien ha creado una serie de obras que explicitan su profundo interés en esta temática, recuperando aspectos técnicos e iconográficos precolombinos tanto en el diseño de indumentaria como en el Arte Textil.

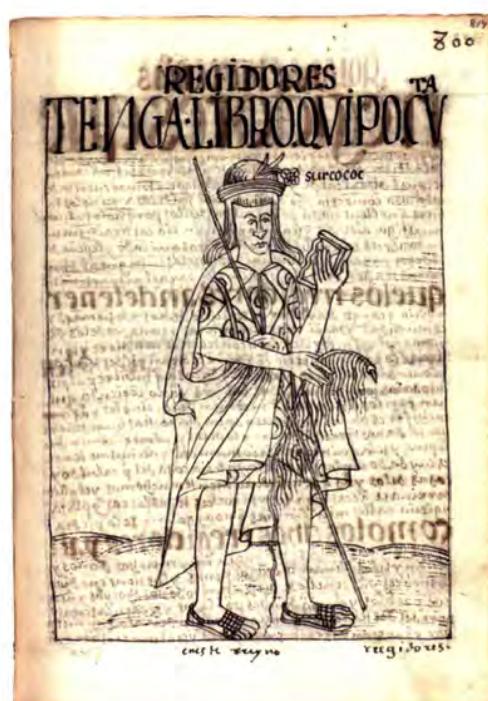
Elegimos la obra que se refiere explícitamente a nuestro tema. En 2005 Mazzola presentó *“Memoria infectada”*, para la que produjo una réplica de quipu en la misma

técnica de anudado de los Incas y agregó un disco rígido de PC de modo de establecer un diálogo anacrónico. Las medidas totales son de 170 x 100 cm. Mazzola nos dice sobre esta propuesta: “La obra forma parte de una serie llamada *“IMPERIO-sas Diferencias”* (2004-2006) donde cada trabajo plantea la contraposición de elementos de uso o conceptos semejantes entre el Imperio Inca presente ante la llegada de la conquista y el mundo americano contemporáneo. Dos cosmovisiones alejadas en el tiempo donde algunas ‘coincidencias’ podrían ser cuestionadas en su ‘aparente evolución’: los rituales, los sacrificios, la vestimenta, el

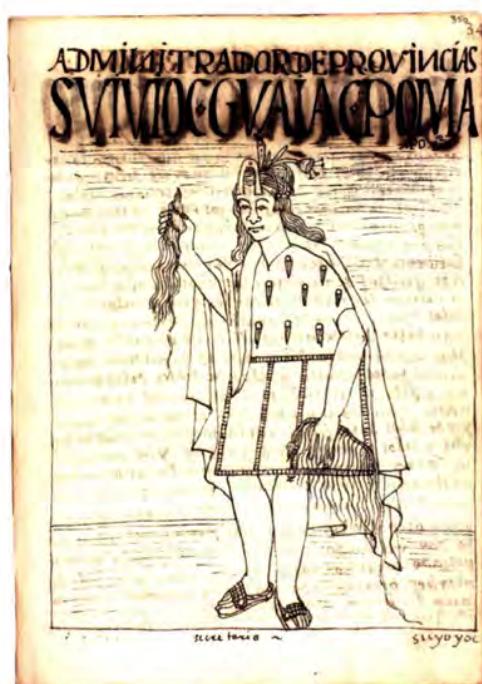
poder, la comunicación. El primero es un objeto textil realizado en algodón, compuesto de un hilo transversal del cual se desprenden diferentes hebras horizontales y bifurcaciones en nudos y colores diversos, definidos a través de un sistema binario de construcción. Según investigadores del tema, fue el mecanismo con el que los incas guardaron no sólo datos numéricos y estadísticos, sino también fue el guarda memoria de relatos y poemas. Muchos datos no han podido ser descifrados, ya que para ‘entender hay que pertenecer’, pero la información está intacta en cada uno de los muchos ejemplares que sobrevivieron, de



Guaman Poma: “Depósito del Inka Colla Topa Inka Yupanqui y Administrador Suyoyoc Apo Ponachana”. Las imágenes diseñadas por GUAMAN POMA pertenecen al libro Nueva Crónica y buen gobierno (1615), en DET KONGELIGE BIBLIOTEK (La Biblioteca Real de Dinamarca).



Guaman Poma: “Quipu-Regidor Surcococ Administrador Despensero”. Las imágenes diseñadas por GUAMAN POMA pertenecen al libro Nueva Crónica y buen gobierno (1615), en DET KONGELIGE BIBLIOTEK (La Biblioteca Real de Dinamarca).



Guaman Poma: “Administrador de provincias, Suyivoc, Guaiac Poma, Apo”. Las imágenes diseñadas por GUAMAN POMA pertenecen al libro Nueva Crónica y buen gobierno (1615), en DET KONGELIGE BIBLIOTEK (La Biblioteca Real de Dinamarca).

los más pequeños a los de gran tamaño. El segundo elemento tomado en cuenta y en contraposición, es el cerebro de la PC actual (disco rígido). Coincidentemente su función, es almacenar y transmitir información y datos partiendo de un sistema binario. Cada día ese objeto es más pequeño y su capacidad de memoria mayor... Pero cada vez está más expuesto a la destrucción de esa guarda, cada vez virus más sofisticados hacen buscar respaldos para no perder archivos, pasado, historia. Haciéndonos sentir en una amenaza constante de pérdida. Hoy más vulnerables que ayer."

Citamos el poema del Dr. Jorge Taverna Irigoyen, dedicado a la Dra. Ruth Corcuera:

*Nudos de lana
teje la vida
y gobelinos quedan
en la memoria.
En la rueca
del mundo
bilos ovillan
caligrafías.
Y en los telares
la historia
registra tiempos.
Vida,
memoria,
mundo
tiempo
e historia.*

urdimbre del Universo

Bibliografía

AUGÉ, Marc. 1979 "Symbole, fonction, histoire, Les interrogations de l'anthropologie", (Paris: Hachette).

CALAME-GRIAULE, Geneviève. 1965. *Ethnologie et langage - la parole chez les Dogon* (Paris: Gallimard).

CORCUERA IBAÑEZ, Mario. 1991. *Tradición y literatura oral en África Negra*, Capítulo "Las fuentes de la literatura oral" (Buenos Aires: FECIC y Grupo Editor Latinoamericano).

COUTO, Mia. 2012. "A confissão da leoa". (Lisboa: Editorial Caminho S.A.)

CUTULI, Gracia. 2001h. "La indumentaria como código cultural", en AREA (agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo). (Buenos Aires: SICyT-FADU-UBA)

CUTULI, G. 2002d; "Mitos cosmogónicos textiles", en *Tramemos* N° 51 (Buenos Aires, CAAT) 10-16.

FABREGAS PUIG, Andrés. 1992. "El textil como resistencia cultural", en *Artes de México: Textiles de Chiapas*, No 19, comp. Margarita de Orellana (México: Artes de México y del Mundo) 24-27.

FANON, Frantz. 1961. *Les damnés de la terre* (París, François Maspero). Traducción en lengua española por Julieta Campos. 1963. *Los condenados de la tierra* (México: Fondo de Cultura Económica)

GOODY, Jack R. 1977 a. "Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du Bagre", en "L'Homme", XVII, pp.29-52.

GRIAULE Marcel, 1948. *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemméli* (París: Fayard)

hooks, bell. 1990. *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. (Boston: MA: South End Press)



Claudia Mazzola: "Memoria Infectada", 2005. Técnica mixta: réplica de quipu anudado según técnica inka y disco rígido de PC. Medidas totales 170 x 100 cm.

IRIARTE, Isabel. 1993. "Las túnicas incas en la pintura colonial", en *Mito y Simbolismo en Los Andes. La Figura y la Palabra*. Compilador Henrique Urbano (Cusco: Centro Bartolomé de las Casas) 53-85

LE GOFF, Jacques, "Histoire et mémoire", 1988 (Paris: Gallimard. 1977-1986, 1º Edición: Turín, Einaudi "Storia e memoria")

LEROI-GOURHAM, André. 1964-65, "Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes". (Paris: Albin Michel).

MORIN, E. y PIATELLINI-PALMARINI, M. Ed. 1974, *L'unité de l'homme. Invariants biologiques et universaux culturels*. (Paris: Seuil).

OPORTO ORDÓÑEZ, Luis y CAMPOS LORA, Carola. "Notas para un diccionario biográfico de guardianes de la memoria social boliviana"

PIRSON, Jean-François. 1984. *La Structure et l'Objet* (Lieja: Institut Supérieure d'Architecture Lambert-Lombard-Pierre Mardaga)

RYKWERT, Joseph. 1974. *On Adam's house in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history* [La casa de Adán en el Paraíso. Traducción castellana Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili]

SEMPER, Gottfried. *Der Stil*, citado por J. Rykwert 1863. *Der Stil in der technischen und teknischen Kunsten oder praktische Aesthetik* (Frankfort y Munich, 1961-63)

URTON, GARY. 2003, *Quipu, contar anudando en el imperio Inka* (Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Universidad de Harvard).

VERNANT, J. P. 1965, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, (Paris: Maspero, 2da. edición 1985).

Gracia Cutuli. Estudia en Buenos Aires y en París. En 1964 cofunda la Galería El Sol, especializada en Arte Textil, que dirige hasta 1970. Desde 1969 publica artículos, libros y dicta cursos en Argentina y en el exterior. De 1991 a 2002 es Profesora Titular de Diseño Textil e Investigadora en la Universidad de Buenos Aires. Desde 1958 realiza 52 exposiciones individuales y 233 de grupo con pinturas y arte textil en Argentina, Australia, Brasil, Canadá, Cuba, Chile, Francia, Hungría, Italia, España, Estados Unidos, Japón, Lituania, México, Perú, Polonia, Senegal, Suiza, Uruguay y Venezuela. Principales distinciones: 1er. Premio Salón del Tapiz de Buenos Aires; Gran Premio de Honor; Primer Salón Nacional de Arte Textil; Premio Konex de Platino. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 2011.

Acerca de la memoria, la apropiación y las referencias

CARMELO DI BARTOLO

Introducción

La evolución constante, la modificación permanente de los bienes físicos y de los bienes inmuebles, el cambio de los modelos diferentes de acción y de consumo imponen una profunda reflexión acerca de cuáles son los elementos recurrentes en la historia del hombre y sus procesos de reproducción de situaciones pasadas susceptibles de ser definidos como '*memoria*'.

Al término *memoria* le han sido dadas diversas definiciones y todas interesantes: desde la capacidad psíquica y sensorial de identificar las componentes de una experiencia pasada y de reproducirla o reformularla posteriormente en un lugar espacio-temporal determinado, y la *memoria histórica* entendida como conjunto de sucesos pasados pero susceptibles de ser considerados como condiciones importantes de la realidad actual, hasta la *memoria colectiva*, presente '*in natura*' tanto en la especie humana como animal y que mantiene algunos factores inalterados en el tiempo para permitir la protección contra situaciones potencialmente perjudiciales o peligrosas. En cambio, en estos últimos decenios se viene hablando cada vez con más frecuencia de *memoria virtual*, ligada de manera inseparable al progreso tecnológico y entendida como parte de un ordenador en el cual se registran y coleccionan las informaciones, disminuyendo el espacio físico requerido para el archivo de datos y permitiendo su utilización ulterior desde cualquier punto del espacio físico, siempre y cuando se cuente con acceso al mundo digital.

(Memoria)

Justamente, de la diferencia entre *memoria física* y *memoria virtual* nace una primera reflexión sobre el mantenimiento y la eliminación de ésta.

Al respecto, me viene a la mente una anécdota ocurrida en mi vida hace unos años, quizá la primera vez que me percaté efectivamente del cambio al que estaba llevando el paso de material a inmaterial y la consiguiente pérdida de datos sensoriales vinculada a la evolución tecnológica.

Hace aproximadamente diez años, me encontraba en Las Palmas de la Gran Canaria; cada cinco semanas me dirigía allí por motivos de trabajo o familiares. Los domingos por la mañana me gustaba pasear por el barrio de Vegueta, donde solía pasar horas visitando una tienda de libros usados que Caritas local administraba con gran maestría.

En el primer piso había novelas, libros de cocina, memorias locales, libros sobre el turismo de las Siete Islas y publicaciones generalmente editadas por el Cabildo, las autoridades de las islas.

En el subsuelo, húmedo y polvoriento, se manifestaba un universo increíble. Bibliotecas temáticas enteras que saltaban de la medicina a los estudios filosóficos, las memorias de asociaciones y fundaciones beneméritas y colegios profesionales.

Precisamente explorando este espacio encontré colecciones completas de revistas italianas: Domus, Casabella, periódicos de las Regie Università Italiane di Ingegneria e Architettura, manuales de cálculos estructurales para puentes y techos de grandes espacios. Descubrí publicaciones de Pier Luigi Nervi, Morandi, Musmeci; los Ingenieros poetas de la arquitectura en cemento armado. Estaban los primeros números de Abitare y de Ottagono, una primicia más singular que rara. El racionalismo italiano de los años 20 y 30 del siglo XX estaba representado por Figini, Terragni, Libera.

Había ejemplares de la Casa Elettrica de Figini y Pollini en la IV trienal de Milán, con artículos y reportajes y también las arquitecturas de Piacentini; la representación arquitectónica y gráfica del régimen fascista y Piero Portaluppi con la obra destruida del genial arquitecto de la burguesía de Milán.

Era fuerte la presencia de Gio Ponti y el Design Italiano, con las contaminaciones normales entre arte y artefacto, los edificios, las cerámicas, las publicaciones editoriales, los transatlánticos y la Superleggera: materias nuevas o conocidas y reinventadas en términos de enfoques y materiales.

Esa increíble colección que había descubierto casi por casualidad hablaba del proyecto en sentido amplio, desde el edifi-

cio hasta la decoración, desde los tejidos hasta los objetivos, volviendo a perpetuar una praxis profesional del proyecto y creando equilibrio de escala: de la arquitectura en centímetros al diseño en milímetros, "de la cuchara a la ciudad", para citar a Ernesto Rogers.

Todo estaba perfectamente conservado, con todas las fuentes clasificadas y selladas. En la etiqueta se leía "Colegio Oficial des los Igegneros de Las Palmas de G.C.". Yo no lograba entender si la biblioteca entera había sido robada o regalada por falta de espacio, como si se hubiera decretado su inutilidad. Obviamente, negocié la compra de ese yacimiento anómalo reaparecido fuera de la patria, consiguiéndolo por un precio irrisorio, casi como si el valor de ese inmenso patrimonio cultural no fuera considerado en lo más mínimo, como si la memoria encerrada en esas páginas no fuera importante.

Por otra parte, ¿no se considera acaso a la publicación como un medio para el registro de la memoria y para la difusión del conocimiento? ¿Qué ocurrió, cambiaron las modalidades o acaso solamente ha menguado el interés por la utilización física de los productos a favor de una dimensión inmaterial? ¿Por qué una biblioteca había quedado relegada a un subsuelo para dejar espacio a un nuevo archivo digital?

Como se infiere de la definición de memoria, ésta permite recordar y reformular una experiencia a través de elementos psíqui-

cos y sensoriales. Por lo tanto, se me ocurre proponer una reflexión relativa a la utilización de la memoria física, en este caso la encerrada en el interior de los libros y unida a la calidad percibida, a la experiencia del usuario.

La consideración se centra, justamente, en la relación que se construye entre un bien y quien lo utiliza. Una relación de intimidad, de conocimiento. Refiriéndome, por ende, a la experiencia de los libros y a las diversas modalidades de uso de la memoria que ésta implica, el primer usuario que se identifica es el bibliófilo, para el cual el valor físico derivado de los aspectos táctiles, olfativos y visuales trasciende todo lo demás y es un elemento fundamental de la experiencia.

Sigue luego la utilización de los libros por los estudiosos, a menudo ocupados en una investigación vertical comparable a una suerte de relevamiento del conocimiento. Para ellos, el elemento esencial es la sintonía con los contenidos, la necesidad de leer, evidenciar, subrayar.

A la velocidad 'lenta' de los bibliófilos y estudiosos se contrapone un segundo nivel de velocidad intensa, que ve en el investigador no especializado su principal usuario. El tipo de memoria del que dispone este usuario se centra en la cantidad de los contenidos y en su horizontalidad y asequibilidad. Por eso, para una investigación sumaria y para un uso de compilación, basta con la modalidad vir-



Memoria Física VS Memoria Digital

tual del libro en su versión digital realizada con la hábil composición de bits y bytes.

Es interesante considerar, por ende, de qué manera la memoria se ha alejado de su definición inicial de almacenamiento y reformulación de elementos sensoriales y psíquicos, vinculados con frecuencia a la experiencia directa vivida en un determinado espacio y en una definición temporal dada, para acercarnos en cambio a la definición de la capacidad de acceso a fuentes y datos en el menor tiempo posible, para volver a trazar o reformular su contenido, pero de una manera totalmente despersonalizada y privada de caracteres connotativos.

Justamente, recuerdo, al respecto, otra experiencia, vivida en este caso en Chicago, en los primeros años de los ochenta. Era más precisamente julio de 1981, y estaba en la casa de Ray Pearson, en aquel momento profesor en el IIT, el Illinois Institute of Technology.

Había llegado allí a través de una serie de encuentros afortunados: en 1978, Roberto Lucci, mi profesor y mentor en el Instituto Europeo de Diseño, de Milán, me presentó a Renzo Piano, a quien un sábado por la mañana en su estudio pedí consejo para completar mi formación. Me sentía muy atraído por las estructuras livianas en arquitectura; después de los estudios de Industrial Design (Diseño industrial), quería un cambio de escala. Durante las primeras experiencias de enseñanza, gracias a las prácticas de Basic Design (Diseño Básico),

comenzaba mis ejercicios sobre las estructuras naturales y sistemáticamente detectaba conexiones y analogías explícitas entre la materia constitutiva de la estructura vegetal y los elementos de arquitectura. En aquellos años, el trabajo de Buckminster Fuller era mi lectura habitual, la idea de realizar construcciones sustentables era casi una obsesión. Los Archigram, Frei Otto, Norman Foster, el propio Renzo Piano, Pier Luigi Nervi, Sergio Musmeci constituyan polos de atracción muy fuertes.

¿Se justificaba estudiar arquitectura? Recuerdo perfectamente que Renzo Piano, después de escucharme, me instó a no inscribirme en una facultad de arquitectura italiana, sino a viajar y probar con algunos personajes de ese mundo para mí fascinante, con el fin de trazarme un derrotero original. Durante cuatro años, dediqué algunos meses del año a esos encuentros, conociendo a bellísimas personas y grandes investigadores que conservo grabados en la mente. El Profesor Z.S. Makowski, fundador del Space Structures Research Center de la Universidad de Surrey, Reino Unido; Frei Otto, fundador del Lightweight de la Universidad de Stuttgart; Keith Critchlow, profesor en la Architectural Association School of Architecture, Londres; Mario Salvadori, Prof. Emérito en la Universidad de Columbia en Nueva York; Haresh Lalvani, profesor en el Pratt Institute de Brooklyn, Nueva York y Peter North, profesor en la escuela de diseño de la Universidad de Illinois en Urbana Champaign y finalmente, Ray Pearson, en Chicago.

Pearson había sido alumno de Mies Van de Rohe y de L. Maholy-Nagy que justamente en Chicago habían fundado en 1937 la "New Bauhaus". A partir de las enseñanzas de Maholy-Nagy, Pearson había podido crear un programa muy variado de experiencias constructivas y compositivas en Three-Dimensional and Basic Design (Diseño Básico y Tridimensional).

Además, Pearson había sido profesor de Roberto Lucci, quien de vuelta en Italia supo trasladar las capacidades aprehendidas y las experiencias del Basic Design al Instituto Europeo de Diseño, que dirigió y donde enseñó a partir de 1973.

La casa de Pearson era abierta, una gran usina de ideas, a la que cada semana llegaban del mundo entero ex alumnos, colegas y amigos para intercambiar conocimientos y experiencias y para crear una red increíble en torno del IIT. Precisamente, en una de las visitas a la Crown-Hall, sede de la facultad de arquitectura y diseño del IIT, observé grandes trabajos destinados a la instalación del cableado para la red informática. Ray me explicó, no sin cierta tristeza mezclada con resignación, que se había decidido un cambio radical.

La actividad del Basic Design que Ray había enseñado ya no era considerada como actividad des-estructurante volcada a la adquisición de capacidades para la resolución de problemas, sino que se consideraba superada a favor de la llegada de las calculadoras. La modernidad avanzaba y la

universidad debía enfrentarse cada vez más a la producción de resultados mensurables.

Dado que, mientras tanto, el bastón de mando de la enseñanza de Basic Design había pasado de Roberto Lucci a mí, Ray me pidió que aceptara una serie de copias fotográficas de las experiencias realizadas, considerando más seguro que las tuviera en Milán para la conservación de una huella física de las actividades desarrolladas y el enfoque utilizado. Otra copia de los materiales debía conservarse en el archivo histórico de la Bauhaus en Berlín, al que Ray tenía derecho como integrante de la primera generación de estudiantes de la New Bauhaus.

Es evidente que el objetivo del relato de estas experiencias de mi vida no es la deslegitimación de los instrumentos tecnológicos. Al contrario, estoy absolutamente convencido de que las tecnologías digitales pueden ser de una ayuda notable en el mantenimiento del patrimonio cultural. La facilidad de uso y el acceso a las fuentes, la posibilidad de utilización de bienes conservados físicamente desde el otro extremo del mundo, continúa siendo algo increíble.

No obstante, creo que la palabra clave está ahí, en la *conservación* y no la eliminación de lo que ha sido y sigue siendo la cultura del género humano. Poder acceder desde cualquier lugar a documentos o tratados,

estudiarlos, agrandar los detalles, comparar, ordenar, son oportunidades que no habríamos podido tener nunca sin el avance de la tecnología. Pero, ¿dónde termina la experiencia que por naturaleza debe estar siempre presente en la memoria, si los elementos físicos son simplemente eliminados a favor de otros más fácilmente utilizables? El objeto producido queda totalmente privado de su carácter, de su proceso de construcción, de su proyecto. Y la memoria se pierde y esfuma, de manera cada vez más súbita, en una serie de copias todas iguales.

(Apropiación)

El cambio de utilización y de velocidad de localización de los materiales ha influido notablemente en las metodologías utilizadas para el enfoque de cualquier tipo de proyecto, ya sea de investigación o de diseño de producto.

Claramente, se ha visto afectado el enfoque hacia el proyecto que se 'acható': las fuentes utilizadas, de hecho, son cada vez con más frecuencia digitales o las que resultan localizables de manera más inmediata y fácil y no la búsqueda de estadísticas más específicas e identificables en el mundo físico. El riesgo, que quizás ya se ha dado, es la proliferación de objetos y proyectos similares entre sí, en la expresión más común de la era posmoderna.

Sin embargo, si tuviéramos y si nos tomáramos el tiempo de buscar en la historia, en la filosofía, en los mitos del pasado, probable-



IIT, Chicago, Crown Hall

mente descubriríamos aún hoy enfoques válidos para la resolución de problemas. Por otra parte, citando al historiador y filósofo Giambattista Vico, en los siglos se verificarán siempre “cursos y recursos históricos” que probablemente hayan sido enfrentados con la misma propensión aunque con instrumentos diferentes.

Por lo tanto, ¿no es acaso fundamental apropiarse de las enseñanzas derivadas del pasado para poder conocer plenamente sus elementos, sus desarrollos, sus matices y poder usarlos en provecho nuestro?

Basta con desplazar el horizonte temporal de nuestra acción para comprender que los maestros del pasado habían entendido la importancia de la experiencia y del mantenimiento de la memoria para poder resolver los problemas de su tiempo, ya fuera en pintura, arquitectura o cualquier otro tipo de arte.

Es fácil hacer una referencia inmediata al Quattrocento (siglo XV) y al Renacimiento italiano, donde la célula básica de la producción artística era el taller, lugar tanto de producción como, a la vez, de formación. La formación del aprendiz para llegar a ser Maestro comenzaba justamente en el taller, a la edad de 13 años, donde se iniciaba el conocimiento y la confianza con el oficio, en un primer momento a través de tareas secundarias y, sólo más tarde, asumiendo los instrumentos prácticos y técnicos del arte propiamente dicho.

La apropiación del conocimiento pasaba del estudio del dibujo a las nociones matemáticas y geométricas. Otros procedimientos complejos como la utilización de la perspectiva se aprendían en forma empírica y requerían muchos años de experiencia.

El proceso de conocimiento y apropiación de datos técnicos mediante la observación de los maestros y a través de períodos de formación y aprendizaje pueden encontrarse aún hoy. Basta con fijar la mirada en la cultura asiática y los maestros japoneses: desde la escritura al sushi y al arte del bonsái.

En Japón, el maestro es el único que está en condiciones de transmitir el conocimiento al aprendiz, ya sea respecto de un arte espe-

cífico o en lo que se refiere al abordaje de la vida propiamente dicha.

El aprendiz estará en condiciones de dominar el arte y de retransmitirlo sólo después de un período de escucha y observación del maestro. La figura del aprendiz difiere de la del alumno en tanto presupone una valencia operativa. A diferencia del alumno, no se contenta con una enseñanza teórica, sino que quiere también aprender la acción concreta de su mentor.

El maestro, por ende, ya se trate de la época renacentista o del contexto actual, actúa como inspiración, guía, permitiendo que los aprendices comprendan las técnicas, las afiñen y comprendan, perciban y absorban el



Philip Galle, Taller del pintor, ca. 1595

pensamiento y la voluntad de una obra. En ese caso, solamente, emplearía el término apropiación y no simplemente copia.

Resulta fácil, de hecho, deslizarse de la lectura del término apropiación como lo hemos entendido hasta aquí, con una lectura positiva, hacia el más difuso y de concepción negativa, ligado a la apropiación indebida. Ésta no está unida al conocimiento o la aprehensión, sino que es simplemente consecuencia de una cultura engañosa, ignorante y poco elegante, en la cual un proyecto es considerado un ejercicio estilístico y formal y no como proceso de búsqueda y solución de un problema. El ejemplo, digno de lamentar, lo encontramos por desgracia en el mundo

de las patentes industriales, donde empresas interesadas únicamente en la mera ganancia, contratan a consultores expertos en registros para identificar y sobrepassar los límites de los depósitos.

La apropiación, por ende, se devana en una compleja madeja de ética, voluntad y cultura. De ahí que sea indispensable que en la mirada del observador haya una capacidad de reconocimiento en cuanto a la transmisión de un arte, una copia o simplemente una apropiación indebida.

(Referencia)

En esta exposición hablamos ampliamente de memoria y de apropiación, de destrucción o mantenimiento de la primera y del

traspaso debido o no de conocimiento inherente a la segunda. Es fácil, llegados a este punto, intuir que hay un hilo conductor que une los primeros elementos, memoria y apropiación, al tercero: la referencia. Nos preguntamos fácilmente, cuándo la referencia es expresión de memoria y de apropiación de una técnica específica y bien establecida y cuándo, por el contrario, se trata de una copia.

También en este caso, puede ayudarnos la historia del arte, con la aparición en el Quattrocento, del término *maniera* (manera), ligado con frecuencia a la apropiación de técnicas y artificios propios de un maestro por sus aprendices. El término, en realidad, era esencialmente sinónimo de 'estilo' y con esa acepción es retomado por Vasari. Justamente, en la obra *Las vidas*, el historiador señala a autores como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael como artífices de un grado máximo del progreso artístico alcanzado con una perfección formal que trascendía inclusive la clásica. Vasari recomendó, por ende, a los nuevos artistas que se remitieran a esos modelos para adquirir la "bella maniera". El significado de 'maniera', entendido, por lo tanto, positivamente en la obra vasariana, se transformó luego en "manierismo" en los siglos XVII y XVIII, asumiendo una connotación negativa: los *manieristas* eran, de hecho, los artistas que habían dejado de tomar como modelo la naturaleza, según el ideal renacentista, inspirándose exclusivamente en el estilo de los tres grandes maestros: su obra fue



Maestro de Shodo (arte tradicional japonés de la caligrafía)

así banalizada como una repetición estéril de las formas de otros.

Por lo tanto, la referencia se considera positiva cuando es entendida como citación de un modelo hacia el cual tender; por el contrario, adquiere una connotación negativa en el momento en que pasa a ser una simple copia eliminando completamente la componente proyectual.

Es simple comprender cuándo la referencia es utilizada como homenaje a un maestro o como elemento ulterior de elaboración del proyecto. Una vez más, el arte nos ofrece una serie infinita de referencias: De Chirico, que usó ampliamente la citación; Picasso, con sus inspiraciones clásicas del período italiano, Duchamp y su Giocanda con bigotes; Lichtenstein con sus transposiciones de artistas anteriores a él, los artistas "poveri" Merz y Pistoletto. Todos ellos supieron crear una relación de convivencia y compenetración con el pasado.

También en el diseño, la referencia actuó como input para la reelaboración de numerosos productos. A partir de los años Setenta en adelante, con el advenimiento de los plásticos, comenzó una época de experimentación técnico-matérica en la que participaron los mayores diseñadores así como las empresas más conocidas. La transferencia tecnológica de un sector a otro estaba a la orden del día: sectores como el náutico y el aeroespacial eran fuente inagotable de nuevas tecnologías y aplicaciones.

En los cuarenta años siguientes, se ha hecho mucho tomando como modelo formas y soluciones pero mejorando notablemente sus características y su atractivo gracias a la superación de los límites impuestos por los aspectos matérico-técnicos. Es interesante el caso de Philippe Starck con la silla Louis Ghost, que retoma una silla Luis XVI en las formas y la transforma en un producto en serie nuevo y con un fuerte aspecto atractivo gracias a la utilización de transparencias y lacas, o el revistero diseñado en los años Setenta por

Giotto Stoppino y que hoy vuelve a reformularse en varias versiones.

La referencia, por ende, no es ni una copia ni una apropiación de un elemento ya propuesto, sino una citación que toma como modelo un proyecto realizado anteriormente, al cual se aportaron notables modificaciones estructurales, tecnológicas, matéricas, o, en líneas más generales, de performance pero que dejan intacto el carácter de la obra primaria.



Silla Luis XVI comparada con la Louis Ghost de Philippe Starck

Conclusiones

Memoria, apropiación, referencia

Parecería evidente, por lo tanto, que los hilos conductores que unen la memoria, la apropiación y la referencia, son fundamentalmente dos: por un lado la evolución tecnológica, el progreso, la modificación constante de la materia utilizada y del modo de usar un producto; por el otro, el proceso proyectual, que debe ser absorbido, recordado, asimilado.

Por otra parte, lo que conforma un proyecto es lo siguiente: materiales, tecnologías, detalles pero también la relación con el usuario, con el territorio, con los elementos con los cuales deberá interactuar durante su ciclo de vida.

Y justamente durante todo ese recorrido tendrá que interactuar con nosotros a diferentes velocidades: la más lenta, relacionada con la evolución de la historia, con la sucesión de los acontecimientos, con el mantenimiento de una memoria a través de los años susceptible de ser utilizada para la

resolución de nuevos problemas; y una velocidad fuerte, dada por los cambios tecnológicos, de materiales y de uso. Obviamente, también serán un elemento fundamental los cambios sociales y económicos: es fácil pensar en el Renacimiento, en los tiempos de los príncipes y las cortes, cuando el artista o el arquitecto representaba el centro de la corte y recibía el encargo de realizar 'lo bello' para poder competir con las otras casas y poder definir la supremacía cultural, para poder impactar a través de la perfección de las formas y los detalles compositivos.

La misma consideración focal del arquitecto como artista en condiciones de plasmar la materia es el enfoque utilizado en épocas recientes por Carlo Scarpa y Franco Albini, famosos por sus obras construidas de conjunto a la vez que de detalles. Una generación de arquitectos capaces de componer los volúmenes, retomando enfoques y soluciones utilizados desde siempre en la historia de la arquitectura para actualizarlos sin volverlos nunca banales.

De todos modos, en el pasaje de la velocidad lenta a la velocidad fuerte, también la mística entre el comitente y el arquitecto desaparece y con ésta, la posibilidad de volver a trazar un espacio de proyecto dedicado al detalle y a cada elemento individual. La arquitectura se ha transformado en un arte industrializado, en el que faltan las maestranzas y donde las geometrías primarias constituyen el elemento fundamental: el diseño básico retorna así como elemento compositivo a través de cuyas formas es posible expresar un signo.

Por eso, justamente, las experiencias aprendidas del pasado no deben ser olvidadas ni eliminadas, sino citadas y tomadas como referencia pero recodificándolas semánticamente a través de la apropiación de enfoques, instrumentos e ideas de cada proyecto individual.

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, etcétera. 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.

La ópera hispanoamericana del siglo XVII

Precedentes e intertextos literarios y musicales

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

Antecedentes españoles

Los autores italianos de libretos operísticos, Ottavio Rinuccini (1582-1621)¹, Giacomo Bodaoro², Francesco Busenello³, Giovanni Faustini (1619- 1651)⁴ y Nicolò Minato⁵ no se destacaron por sus méritos literarios. Encontramos un panorama similar entre los escritores franceses e ingleses. Pierre Perrin (1625-1675), libretista de las primeras óperas francesas, según Henri Quittard, “[...] carecía de méritos poéticos hasta para ser llamado mediocre, en realidad era un poeta malísimo”⁶. Nahum Tate (1652-1715), por su parte, responsable del libreto para *Dido and Aeneas*, de Purcell⁷, sólo es recordado por una “[...] notoria deformación de *King Lear*, de Shakespeare, en la que suprimió el personaje del bufón e injertó un final feliz”⁸.

En España, el panorama era totalmente opuesto ya que los dos escritores más importantes del teatro español escribieron los libretos de las primeras óperas. Lope de Vega (1562-1635) abrió el camino con *La selva sin amor*⁹ y Calderón de la Barca, en 1657, fue el encargado de escribir una pieza festiva cuyo tema volvió a la leyenda de Dafne¹⁰. La

obra fue publicada con el título *El laurel de Apolo*¹¹ en la *Tercera Parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*¹² y luego en la *Tercera Parte de Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*¹³.

La comedia *El laurel de Apolo* comienza con una loa en la que dos ninfas entonan himnos de alabanza al príncipe recién nacido. A ellas se les unen grupos de cantantes que representan a Asia, África, América y Europa. El personaje de la Zarzuela interrumpe a los cantantes y les pregunta: “¿No iba esta obra a ser estrenada en rústica morada en lugar del teatro del palacio?”. A esto le sigue otra pregunta expresada por los cantantes: “¿Qué clase de comedia es, en todo caso?”. La Zarzuela les responde:

“No es una Comedia, sino sólo una Fábula pequeña, en que a imitación de Italia, se canta, y se representa que allí avia de servir como acaso, sin que tenga mas nombre que fiesta acaso”(sic)¹⁴.

Se anuncia en esta loa la intención de acercamiento al género operístico italiano.

1 El hecho de ser hijo del importante compositor Alessandro Striggio le dio la oportunidad de figurar en los círculos musicales.

2 Escritor del libreto para *Il retorno d'Ulises in Patria*, Venecia, 1641.

3 Libretista de la última ópera de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* (1642) autor de cuatro libretos más para el alumno y sucesor de Monteverdi, Francesco Cavalli (1602-1676).

4 Libretista que aparece en los diccionarios únicamente porque es el más fecundo de Cavalli.

5 Autor de siete libretos puestos en música por Cavalli.

6 Artículo de Henri Quittard (1864-1919) en *La Grande Encyclopédie*, XXVI, pág. 434: “Sans doute, le mérite poétique de Perrin est moins que médiocre. Il fut un très méchant poète”.

7 Según se cree, estrenado en diciembre de 1689 en el internado para jovencitas que tenía Josias Priest, en Chelsea.

8 *Chamber's Encyclopaedia* (1967), XIII, p. 470.

9 Representada en la corte a comienzos del otoño de 1629 como celebración del restablecimiento de Felipe IV (1605-1665) de una enfermedad. Égloga pastoral en siete escenas con música compuesta por Bernardo Monanni, secretario de la embajada, en colaboración con Filippo Piccinini para un texto de Félix Lope de Vega. La música se encuentra perdida y sólo se conserva su texto. Fue estrenada en Madrid, en el salón grande del Alcázar el 18 de diciembre de 1627.

10 Esta obra debía ser estrenada en *La Zarzuela* para celebrar el nacimiento del príncipe heredero (Felipe Próspero), ocurrido el 20 de noviembre de 1657. Recordemos que la trama del libreto de Dafne ya había sido propuesta por Peri en la Camerata florentina.

11 Everett W. Hesse, “The Two Versions of Calderon's 'El Laurel de Apolo'”. *Hispanic Review*, XIV/3 (julio, 1946) pp. 213-214.

12 Madrid. Domingo García Morras, 1664.

13 Subtitulada en las impresiones de 1664 y 1687 *Fiesta de Zarzuela transferida al Real Coliseo de Buen Retiro*, Madrid: Francisco Sanz, 1687.

14 *Tercera Parte*, edición de 1687, p. 6.

Unos pocos versos de *El laurel de Apolo* encuentran a su vez eco en *La púrpura de la rosa*. En "El laurel de Apolo" Dafne, al huir de la serpiente Pitón, grita: "¿No hay quién me socorra?". Encontramos la misma frase en el inicio de *La púrpura de la*

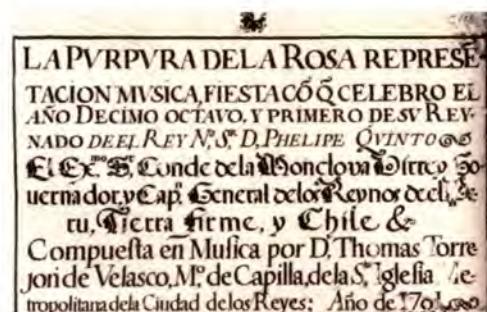


Reproducción digital facsímil del impresario original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/11347¹⁵

rosa; en este caso, Venus la repite cuando escapa de la bestia. En ambas obras, los aldeanos las intiman a huir "al bosque, al río, al monte"¹⁶.

Asimismo, resulta interesante destacar la aplicación de un recurso dramático común entre ambas obras. Dafne se rebela al ser encerrada entre los brazos de Apolo y clama por ayuda, así como lo hace Venus al ver muerto a Adonis¹⁷. En ambos casos se recurre a una pareja de plebeyos quienes aligeran el drama interpretando escenas cómicas.

Dafne no hubiera podido nunca rechazar a sus adoradores varones ante los ojos del público español. El recurso utilizado por



Manuscrito obrante en la Biblioteca Nacional de Lima¹⁸

Calderón es el de utilizar la flecha del olvido en manos de Cupido, quien al descargar su venganza sobre Apolo, hiere a Dafne y la obliga a olvidar su primer amor¹⁹. De igual manera, el público de Calderón no podría haber perdonado a Adonis que despreciara a Venus en *La púrpura de la rosa*.

Bajo el reinado de Felipe IV se presentan en España algunos espectáculos con puestas importantes tales como el *Ballet de la Reina* pero *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* de Calderón son consideradas las dos primeras óperas españolas.

Ambas fueron presentadas en el Coliseo cerrado del palacio del Buen Retiro, el 17 de enero y el 5 de diciembre de 1660. Las dos son obras dramáticas totalmente cantadas y la música original estuvo a cargo de Juan de Hidalgo²⁰. Sus personajes siguen siendo diosas, ninfas, caballeros y lacayos²¹.

Desde otro ángulo de las apropiaciones de los usos italianos, la ópera española se caracterizó por poseer varias arias para voces de soprano²². De hecho, esta cir-

¹⁵ Copia digital del manuscrito obrante en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina.

¹⁶ Tercera Parte, edición de 1687, pp. 7b y 432b.

¹⁷ "Dioses, cielo, luna, estrellas, montes, mares, prados, fuentes, troncos, riscos, plantas, flores, aves, frutos, fieras, peces" (*Obras completas* [1966], I, 1761); "cielo, sol, luna y estrellas, riscos, selvas, prados, bosques, aves, brutos, fieras, peces, troncos, plantas, rosas, flores, fuentes, ríos, lago, mares, ninfas, deidades y hombres (*ibid.*, pág. 1782b).

¹⁸ Copia digital del manuscrito obrante en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina.

¹⁹ El que demuestra cuando trata de premiar a Apolo con guirnaldas de rosas y jazmínes.

²⁰ Después de *Celos*, Calderón e Hidalgo colaboraron en *El hijo del Sol, Faetón*, estrenada ante la realeza el 1º de marzo de 1661 en el Buen Retiro, comedia que debió gustar especialmente a Mariana de Austria porque fue repuesta por lo menos dos veces para festejar su cumpleaños, el 22 de diciembre de 1675 y el de 1679.

²¹ El análisis de Ursprung de *Celos, que aun del aire matan*, toma en serio las "divisiones en escenas", circunstancia que no aparece en ninguna fuente manuscrita o impresa anterior a la edición de Hartzenbusch en el siglo XIX. Al definir la estructura de la primera jornada, Ursprung supone que esas escenas habían sido aprobadas por el poeta y por el compositor. A fin de analizar la obra, cortó el libre fluir de la música en trozos y piezas que definió como "Lamento y Aria". Según él, la primera jornada por sí sola contiene ocho arias. Desalentado por su extremada sencillez, comenta: "Francamente, aquí el ideal puritano de los reformadores florentinos despierta a nueva vida, más completamente que en las obras mismas de la Camerata, sin mencionar a Lully (a pesar de los lazos que unían a las cortes de Francia y de España)".

²² Stevenson propone que, más que hablar de arias, el análisis de Ursprung de la obra *Celos aun del aire matan* no es correcto, teniendo en cuenta el hecho de que todos los papeles, salvo el de Rústico, hubiesen sido asignados a mujeres.

cunstancia no resultaba novedosa ya que en las primeras óperas romanas abundaban estos roles. Podemos citar a *Sant'Alessio* (1632), de Stefano Landi, con diez papeles de soprano; *Erminia sul Giordano* (1633), de Michelangelo Rossi, con ocho, e *Il palazzo incantato* (1642), de Luigi Rossi, con doce.

Estos ejemplos demuestran la preferencia de los romanos por las voces agudas²³. Las mujeres cantaban los papeles de las obras de Hidalgo y los “castrati” los de las óperas romanas. No obstante esta situación podría discutirse, ya que, a mediados del siglo XVII, el coro de la Capilla Real española tenía eunucos que oficiaban como cantantes *castratis*²⁴.

La primera ópera americana

A pesar de que el siglo XVII fue el Siglo de Oro del teatro español, y las comedias y zarzuelas se representaban tanto en España como en sus dominios remotos (en Italia y las Américas), la ópera fue un género extraordinario y la producción de *La púrpura de la rosa* en el palacio virreinal

de Lima, Perú, en 1701, fue un acontecimiento musical e histórico muy especial.

El influjo de la ópera italiana se manifiesta en España a principios del siglo XVIII. En ese siglo ubicamos la obra de Mateo Romero, Carlos Patiño y Juan de Hidalgo. La música para comedias dramáticas de Patiño e Hidalgo se conserva en el Archivo de la Catedral de Lima. Este hecho nos permite comprobar que estas obras se representaron en Lima en épocas cercanas a su aparición en España.

Esta presencia de Juan de Hidalgo en Lima no es extraña. Era frecuente la representación de las obras de Calderón en esa ciudad. Y Juan de Hidalgo, compónia música para las comedias de Calderón en España²⁵. Era arpista de la corte y autor de la música de *Ni amor se libra de amor* y de *La púrpura de la Rosa*.

La púrpura de la rosa fue la primera ópera representada en el Nuevo Mundo y es —según vimos— una ópera hispana en su origen. Así como sucedía con los viajes de

las óperas en italiano y en francés dentro de Europa, la ópera hispana viajó por los territorios hispanoamericanos. *La púrpura de la rosa* fue encargada por el virrey de Perú, don Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conde de Monclova²⁶, para conmemorar el décimo octavo cumpleaños del Rey Felipe V²⁷ y el primer año de su reinado²⁸.

Según la portada del único manuscrito de *La púrpura de la rosa* que ha llegado hasta nosotros, y que corresponde a la representación de Lima en 1701, el compositor de la ópera fue Tomás de Torrejón y Velasco, un músico español que había viajado a Perú hacía varias décadas, incluso antes de la llegada del conde de Monclova.

Carátula de la Purpura de la Rosa obrante en la Biblioteca Nacional de Lima

La portada dice:

“La Purpura de la Rosa representación
música, fiesta con que

Celebro el año décimo octavo y primero de su
reynado

De el Rey N° Sr: D, PHELIPE QUINTO

23 Caroline Anne Miller, "Chiavette: A New Approach", University of California. Tesis para obtener el título de Master, 1960, págs. 132 y 136.

24 Tres gallegos provocaron gran escándalo al pasarse a la corte rebelde de Portugal el 13 de octubre de 1655. Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos* (1654-1658), edición de A. Paz y Meliá (Madrid: Atlas, 1968 [Biblioteca de Autores Españoles, CCXXI]), I, pág. 20Gb.

25 José Subirà descubrió el primer acto de la ópera "Celos aún del aire matan", del año 1600, con letra de Calderón y música de Juan de Hidalgo. Este hallazgo fue consignado por el Departamento de música del Instituto de Estudios Catalanes y Charles Vand den Boren examina la obra en la *Revue Musicale de París*.

26 El conde había peleado para vencer a los franceses en las campañas militares guiadas por don Juan José de Austria. Perdió su brazo derecho en batalla (substituyéndolo más tarde por uno de plata), y en Madrid sirvió a Carlos II tanto en su Consejo de Guerra como en la Junta de Guerra de Indias (1680). Conocido por su vehemente lealtad política y su imprevisibilidad, Monclova partió en 1685 para asumir el cargo de Virrey de Nueva España (Méjico). Unos años después, fue requerido su traslado a Perú (1688), donde empezó a gobernar en 1689. En 1701, Monclova había servido durante 22 años lejos de su tierra, en lo que el mismo llamaba "la contera del mundo". En Lima no sólo tuvo éxito, sino también llegó a ser un héroe popular. Los habitantes le aclamaban por su imparcialidad, su honestidad, y por la paz y prosperidad que reinaba en Lima bajo su mandato. Incluso los oficiales de la ciudad, reñidos a menudo con su política liberal, le alababan en sus informes a Madrid. En sus cartas privadas a amigos aristocráticos y antiguos camaradas expresa especialmente su nostalgia hacia la cultura de la corte de Madrid. Muere en Lima en 1705, a la edad de 74 años, y es sepultado con la debida solemnidad en la Catedral de Lima. La información que aquí se ofrece ha sido recogida de documentos en Lima, Archivo de la Nación; Madrid, Archivo Histórico Nacional [AHN]; Biblioteca Nacional [BNM]; Sevilla, Archivo General de Simancas [AGI]; Toledo, Archivo Histórico Nacional (Archivo de la Nobleza). Se confrontaron también los siguientes escritos: José Antonio Álvarez de Baena, *Hijos de Madrid*, vol. 4 (Madrid, 1889; facs. Madrid, 1973), 111-113; Luis Hernández Alfonso, *Virreinato del Perú*, 2^a ed. (Madrid, 1945), 172-174.

27 Philippe d'Anjou. *La Solemne proclamación y Cabalgata real que el dia 5 de octubre de este año 1701 hizo la muy noble Ciudad de los Reyes...* (Lima: Joseph Contreras, 1701) [BNM R-5751] describe en detalle el esplendor de la aclamación pública de Felipe V en Lima, y defiende el comportamiento del virrey Monclova.

28 Esto se deduce de la portada de la partitura de Lima.

*El Exmo Sr: Conde de la Monclova Virrey
Governador
Y Capn General de los Reynos del Perú
Tierra Firme y Chile & Compuesta en
música por
D. Thomas Torrejon de Velasco, M° de Capilla
de la Sta Iglesia
Metropolitana de la Ciudad de los Reyes; Año
de 1701" (sic).*

En este manuscrito el texto se presenta debajo de la transcripción musical. La caligrafía coincide con la de otras obras de Torrejón y Velasco²⁹. El copista omite las acotaciones dramáticas y los nombres de los personajes.

En los últimos años, se ha abierto una discusión sobre la probable inclusión en el manuscrito de Torrejón de parte de la música de Juan de Hidalgo compuesta para la puesta de Madrid. No es extraño el caso, ya que era práctica común el empleo de melodías provenientes de España que luego eran reorquestadas o modificadas en América³⁰.

El nombre de Torrejón y Velasco aparece por primera vez en un folio publicado en Amberes en 1688³¹. Su nombre vuelve a figurar en *Lima Triumphant*, un libro publicado en la capital del virreinato, en 1708, para ensalzar las virtudes de Manuel de Oms y de Santa Pau, el marqués de Castell de Cataluña dos Rius³².

En el mismo año en que *Lima Triumphant* fue publicada, el nuevo virrey probó la realización de un libreto de una ópera mitológica para celebrar el nacimiento del que luego sería Fernando VI. La obra se llamó *El mejor escudo de Perseo*³³.

La púrpura de la rosa de Calderón fue el mejor libreto seleccionado para celebrar los 18 años de Felipe V y la finalización de su primer año en el trono español³⁴. Si bien Torrejón copió el texto de *La púrpura de la rosa* de Calderón realizó algunos cambios en su versión musical³⁵. Calderón en su *Loa* había rendido homenaje a los patrocinadores del momento. Las líneas fundamentales de su *Loa* vienen al final: un

personaje que representa a la gente común, Vulgo, anuncia que la Fábula contará la historia de Venus y de Adonis. Además, añade que toda la obra se canta, con el fin de demostrar que España puede competir con otras naciones en este estilo de entretenimiento³⁶. Otro personaje pregunta: “¿Pero no se arriesga a la ira de un público español, con toda una obra cantada?”. Vulgo responde: “No es así, porque esto será sólo una pequeña representación y, además, el que nunca se atreve nunca alcanza”.

En la versión de Torrejón esta advertencia no es necesaria en una *Loa* que debe ser cantada en un concierto en 1701. En su lugar, Calíope, Terpsícore, y Urania se unen para cantar alabanzas al nuevo monarca: “En la esfera luciente del fuego / Los rayos dorados anuncios del sol / Sin incendios que abrasan alumbran / El día a que naze el planeta mayor” (sic).

Stein afirma que Tomás de Torrejón y Velasco tuvo acceso a la música que

29 Véase Behague, G. *Music in Latin American*. Englewood Cliffs, 1979, pp.38-40. Resulta claro que la versión textual utilizada para esta partitura musical es la de Vera Tassis, de 1687.

30 La ubicación de la partitura manuscrita de la ópera en la Biblioteca Nacional de Lima fue comunicada por primera vez en Andrés Sas, “*La púrpura de la rosa*”, *Boletín de la Biblioteca Nacional* II/5; la música de Torrejón también fue estudiada por Rubén Vargas Ugarte en “Un archivo de música colonial en Cuzco”, que incluye la transcripción de una carta de Torrejón, fechada el 14 de junio de 1704. También habló de esta obra Samuel Claro en su artículo “La música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad” y Robert Stevenson en su libro *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*.

31 Cinco páginas con ocho textos de canciones con arreglos musicales para su uso durante la octava de la celebración religiosa en Lima en 1680. Con excepción de los tres que requieren voces solistas, todos poseen varios coros. El primer villancico está compuesto en honor de San Toribio Mogrovejo.

32 El marqués de Castell de Cataluña dos Rius fue nombrado virrey del Perú por Felipe V en 1707. Antes de su nombramiento en Lima, el marqués había servido como embajador de Portugal y luego de Francia. En el momento crítico de la muerte de Carlos II abrazó la causa borbónica. Como premio Louis XIV propuso su nombramiento en el Perú. Este gobernador, trajo con él, a Lima, su propia banda privada de nueve músicos expertos encabezados por un nativo de Milán: Roque Ceruti. Su repertorio incluía no sólo los motetes y sonatas de los grandes maestros italianos como Bonifazio Graziani y Corelli, sino también los villancicos y tonadas de los grandes maestros españoles como Sebastián Durón y Torrejón.

33 Presentado por primera vez en el patio del palacio virreinal, el 17 de septiembre, esta comedia tuvo música de Ceruti. Ceruti cambió la ortografía de su nombre a Cheruti y se casó con una residente, María de los Santos de Jauri, el 18 de abril de 1736; su ascenso significó el fin de la hegemonía musical española en el Perú colonial. Con su adhesión como maestro de capilla de la Catedral –en agosto de 1728– la larga línea de maestros con nombres claramente españoles termina abruptamente.

34 En primer lugar, Calderón escribió originalmente esta obra –en comisión real– para celebrar el matrimonio de Luis XIV con la infanta española. En segundo lugar, Calderón era a todas luces el dramaturgo español más popular en las colonias. Incluso antes de 1701, unas 25 representaciones de sus obras se habían dado en Lima.

35 Si bien omite la primera palabra de la línea ocho, la inserta luego. Cambia la palabra penúltima de Venus antes de la primera entrada de Marte utilizando un sinónimo. También suprimió las veintiocho líneas después de la primera cuarteta de la desilusión y otras ciento diez después de la última música en el doble coro de las Ninfas.

36 “Por señas de que ha de ser / Toda música; que intenta / Introducir este estilo, / Porque otras naciones vean / Competidos sus primores”.

Hidalgo había compuesto en Madrid. Fundamenta esta opinión en el hecho que, cuando Venus oye a Adonis cantar su *estribillo*: “¡Ay de mí, que me da muerte a quien la vida di!”, ella responde: “Mas, ¿qué triste lamento intenta interrumpir mis penas con sus penas?”, y comienza una extensa serie de coplas, para luego pedirle ayuda al Amor (“O tú, velero dios, que en campos de zafir”). Esta canción posee la misma melodía “Bellísimo Narciso” que, en “Eco y Narciso” de Calderón, Eco canta para tentar a Narciso a través de una larga serie de coplas (1661). Otras fuentes musicales confirman que esta tonada es de Juan Hidalgo y que fue interpretada en *Eco y Narciso* en 1661. Stein afirma que la melodía era conocida (como “Bellísimo Narciso”) en el Nuevo Mundo, ya que fue solicitada por Sor Juana Inés de la Cruz para la “Letra” impresa antes del “Sainete Primero de Palacio”, representado con su comedia *Los empeños de una casa*.

Stein también sostiene que el texto de la canción de Adonis (“No sé, que a sombra me dormí”) fue copiado en dos manuscritos que probablemente sean anteriores a la partitura de Lima, uno es de una colección de poesía (Toledo, Biblioteca Pública, R (Ms.) 391, fol. 6) y el otro aparece en el Códice Zuola (d. 1709).

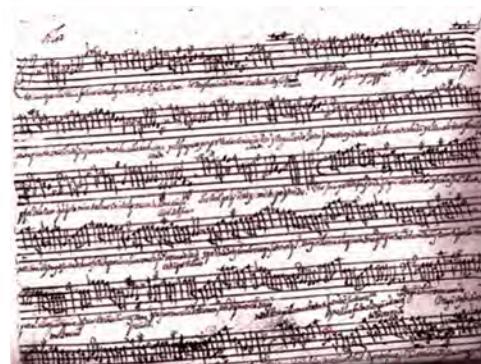
Respecto de la puesta teatral, Calderón cambia las escenas desde un bosque, a un jardín, a una gruta, a los jardines, a la montaña y luego a los cielos. El libreto

presupone al menos tres etapas: una exterior, una interior y una superior. Además los recursos del teatro incluyen la flecha de Cupido y el arco iris de Bellona.

En la partitura de Torrejón, trompetas y tambores en el escenario son recursos para anunciar la proximidad de Marte o Bellona. Conjuntos de voces solistas y coros se dividen el libreto. Las Ninfas de Venus cantan duetos, cuartetos y un septeto en el escenario. Durante la escena de la gruta, un coro fuera de escena, entona un canto fúnebre.

A modo de cierre

Hemos comprobado cómo a través del somero recuento de procedencias e intertextos musicales y literarios en el devenir de una ópera calderoniana entre España y América, se puede abordar el concepto de obra musical desde las dimensiones semántica, psicológica y perceptiva, evidenciando que el objeto de la investigación deja de ser estático para convertirse en algo cambiante y fluido.



La purpura de la Rosa manuscrito del Seminario de San Antonio Abad de Cusco

A la hora de abordar un análisis, la música presenta un problema, inherente a la misma naturaleza de su materia: no es tangible ni medible. Por ello, resulta necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura —o al menos la representación sonora que ésta proyecta—; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; la interpretación; e incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. No existe ninguna convención entre analistas sobre cuál de estos sujetos es más “correcto” que los otros.

A esta pluralidad de sujetos del análisis habría que añadir, hoy, alguno más, como



Códice Zuola y transcripción de Carlos Vega³⁷

el significado externo de una obra musical o su contexto —tan tomados en cuenta por diversas orientaciones de la semiótica, la musicología cognitiva o la hermenéutica— y, en el caso de la ópera, habría que prestar especial atención al libreto y a sus modificaciones o variantes.

Desde este ángulo, una obra dramático-musical puede ser concebida como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo.

La obra no es (o no es únicamente), desde esta perspectiva, “artefacto” o “texto”, sino “proceso” y “ente histórico”. El significado de la obra derivaría de esta manera de la materialización histórica de su devenir, que la “construye”³⁸.

Mientras la obra esté viva a través de la interpretación y la recepción, la misma no está totalmente completa, y el trabajo analítico consistiría en develar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su devenir, o simplemente una “práctica cultural”.

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.

³⁸ Roman Ingarden define la “obra musical” como un objeto “puramente intencional”, cuya existencia depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. En este sentido, no es ni un objeto real ni una entidad puramente subjetiva. La obra es actualizada por medio de la interpretación y sujeta, por tanto, a un proceso histórico en el que se convierte en un “correlato intencional de la opinión no de uno solo, sino de una comunidad de oyentes en un país determinado y en un tiempo determinado” (Ingarden, 1989).

Referencias Hemerográficas

Dia de Lima, 1747.

El Mercurio Peruano, 1/4, del 13 de enero de 1791.

El Mercurio Peruano, N° 83, 20 de octubre de 1791.

Relaciones de la Cabalgata Real y Solemne Aclamación, Lima, 1702, publicada en *Cusco Histórico*, Órgano de la Comisión Histórico Eclesiástica, Cusco; diciembre, 1920.

Referencias Bibliográficas

ANDIOC, R. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988.

ARROSPIDE DE LA FLOR, C. “La música de teatro en el virreinato de Lima”. *Revista Musical Chilena*, año 23, N° 115-116, julio ~ diciembre, 1971: 42.

BEHAGUE, G. *Music in Latin American*. Englewood Cliffs, 1979, pp.38-40.

DÍEZ BORQUE, J. M. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Ediciones del Laberinto, 2002.

FERNÁNDEZ CALVO, D. “Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto”. En la *Revista 23* del IIMCV, Buenos Aires, EDUCA, 2009.

----- José de Orejón y Aparicio. *La música y su contexto*. Publicación internacional N° 1 del IIMCV, Lima Perú, Editorial UCSS, 2009.

----- *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio crítico, análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*. Publicación internacional N° 2 del IIMCV, Buenos Aires, EDUCA, 2010.

----- *La música en la vida del seminario de San Antonio Abad de Cusco (siglos XVII y XVIII). Textos musicales y contexto histórico*. Publicación internacional N° 8, Buenos Aires, EDUCA, 2013.

----- *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Contexto histórico y transcripciones*. Publicación internacional N° 8, Buenos Aires, EDUCA, 2014.

HESSE, Everett W. “The Two Versions of Calderon's 'El Laurel de Apolo' ”. En: *Hispanic Review*, XIV/3 (julio, 1946), pp. 213-214.

LOHMANN, G. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Lima, Estades, 1945.

MILLER, Caroline Anne. *Chiavette: A New Approach*, University of California. Tesis para obtener el título de Master, 1960, pp. 132-136.

QUITTARD, Henri (1864-1919). “Sans doute, le mérite poétique de Perrin est moins que médiocre. Il fut un très méchant poète”. En: *La Grande Encyclopédie*, XXVI, pág. 434.

Algunos pasados presentes en el arte argentino

LAURA MALOSETTI COSTA

Hay en el panorama del arte argentino contemporáneo numerosos artistas que trabajan activamente y de manera explícita sobre las tradiciones iconográficas, tanto las grandes tradiciones del arte occidental como las locales. Producen a partir de ese repertorio imágenes perturbadoras, construidas a partir de configuraciones tradicionales que naturalizaban relaciones de género, raza y clase social. Plantean reflexiones ambiguas, abiertas, que operan sobre el hacer mismo del arte, sometiendo a crítica sus valores y jerarquías, sus materiales, sus métodos. El pasado es interpelado a partir de referencias que lo hacen estallar en el presente.

Parece difícil pensar el arte dentro de unas fronteras nacionales, siempre lo fue. Pero la sintonía con otros escenarios mundiales: americanos, europeos, asiáticos, es facilitada en la escena contemporánea entre otras cosas gracias a la cada vez más fluida circulación de información y de imágenes y referencias históricas en las redes virtuales. La liviandad en la circulación global de las imágenes en la web invita a nuevas operaciones con ellas, de todo tipo. Sin embargo me parece que tal vez estimulada por los festejos bicentenarios y la reflexión acerca de la propia historia que éstos suscitaron, tal vez todo ello recalentado por las urgencias de la política, ésta es una de las líneas potentes en el arte argentino contemporáneo. Una actitud frente al pasado que da espesor a las nuevas creaciones a partir de un entramado de referencias, a veces complejas, otras más evidentes, revisa la historia y las tradiciones locales para producir señalamientos, a veces difusos, difíciles de poner en palabras pero que funcionan como un alerta, un chispazo revelador. Soy consciente de que ésta es una afirmación relativa, una valoración personal a partir de la propia mirada e intereses. Por eso propongo simplemente una serie de reflexiones un poco

deshilvanadas, sobre algunos artistas y obras que han llamado mi atención últimamente.

En 2010, el año en que se inauguraron los festejos bicentenarios, Alberto Passolini expuso en el espacio de arte contemporáneo de MALBA una serie de obras que funcionaron como una instalación, a la que llamó *Malona*. La obra principal era una parodia de una pintura emblemática de la tradición argentina: *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, pintada para otro evento conmemorativo en 1892, cuando se festejaba la llegada de Cristóbal Colón a América. El cuadro de Della Valle tenía un claro sentido celebratorio del acontecimiento que en el siglo XIX era visto como el comienzo de un proceso civilizatorio de avance sobre la “barbarie” indígena. El deseo del varón salvaje por la cautiva blanca estaba en el centro de una escena de despojo y destrucción. El efecto sobre los varones blancos espectadores del cuadro sería de indignación y deseo de recuperar la prenda robada. Passolini invirtió totalmente la escena al pintar un malón de mujeres llevando a un muchachito rubio raptado. Bajo el aspecto de la parodia, el artista subvierte –en esa y otras obras de la serie pintada en esos años– el orden del deseo, construyendo un lugar problemático en términos de género y raza. Un malón de mujeres oscuras y deseantes, que cortan cabezas de otras mujeres rubias, discute la tradición haciendo una relectura incisiva de las relaciones de género y raza de los relatos heredados. Passolini ha pintado otros grandes cuadros en los que produce el mismo desorden mezclando iconografías para producir cortocircuitos de sentido: como en *Malón Académico* (2010) en el que el deseo femenino produce otra vez un desorden en la apacible pero transgresora escena de mujeres pintando con modelo vivo en *El Estudio* (1881) de la joven rusa Marie

Bashkirtseff, discípula en la Academie Julien. El artista introduce allí escenas de los últimos días de Pompeya materializando una imagen de la desesperación masculina entreverada con las mujeres que observan modelos desnudos. En obras más recientes, como su *Sardanápal* (exhibida en ArteBA 2015) Passolini introduce tradiciones locales en la gran iconografía europea: coloca al melancólico y exótico gaucho federal pintado por Monvoisin en 1845 en el lugar del tirano oriental de la gran pintura de Delacroix. Su mirada desordena el canon. Opera con el humor para discutir certezas heredadas y dialoga con la investigación académica: la mirada orientalista europea sobre el gaucho es llevada por él a una evidencia instantánea. En realidad esa obra de Passolini está en diálogo con Sarmiento y su fórmula lapidaria: el

desierto engendra barbarie – la barbarie engendra tiranía, todo ello naturalmente enraizado en el pensamiento orientalista europeo, y Passolini desnaturaliza todo.

“Ver no es lo mismo que mirar”, dice un ideograma chino que explica esta cuestión en forma gráfica: un ojo asociado a una mano: mirar es capturar, atrapar con el ojo. Y duplicado, ese ideograma invita a mirar con atención.¹ Esos signos fueron colocados por Daniel Santoro en una obra de su serie *Mundo peronista: Eva Perón castiga al niño marxista leninista*. Una Eva aureolada como una virgen castiga a un niño Lenin, al cual sostiene sobre su regazo. El niño deja caer su juguete: el acorazado Potemkin, que rueda escaleras abajo mientras un niño peludo –gorila– se tapa los ojos y llora. Ese pequeño gorila

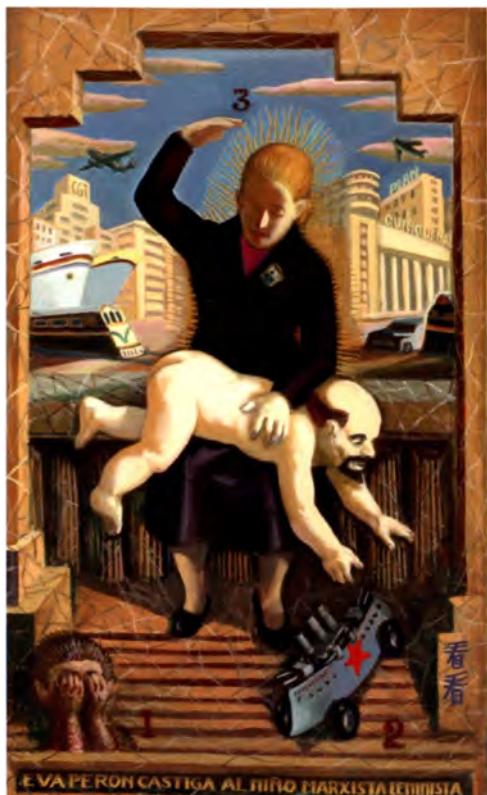
lleva el número 1, el Potemkin de juguete el número 2 y la Eva virgen el número 3, aludiendo ostensiblemente, a la tercera posición que proponía el peronismo. Esa Eva está pintada por un artista que vio la virgen que Max Ernst pintó en 1926, y ambos vieron la *Madonna del collo lungo* del Parmigianino (c.1534-1540). Pero las citas no terminan allí. El Potemkin de juguete cae por las escaleras como el cochecito de bebé que rueda por la escalera de Odessa en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein (1925). Una sobre otra se cruzan las citas y crece el espesor de esa imagen emblemática, como la *palla* de un altar profano.

Santoro produce mezclas iconográficas que trabajan a muchos niveles. Aunque ancla sus imágenes en un momento preciso del pasado argentino, no trabaja como un historiador sino que hace exactamente lo que éste sabe desde sus primeros pasos que debe evitar: proyecciones al estilo de “qué hubiera pasado si...”. Él se dedica de lleno a ese ejercicio de la imaginación. Y el resultado es tan bello como inquietante. Trabaja con la mística del peronismo y también con las imágenes más emblemáticas del antiperonismo. Es un gran narrador de leyendas, como las que exhibió en 2004 en su exposición *Leyenda del bosque justicialista* en la galería Palatina. En esas obras las citas se multiplican: desde *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin hasta las cautivas de Rugendas son insumos para fantasías radiantes de ironía de un tiempo que no le tocó vivir pero que adivina feliz por las his-



Alberto Passolini: *Malonal*, 2010. Acrílico, 260 x 450 cm.

¹ Santoro escribe muchas cosas en chino cantonés. No sé qué dicen esas escrituras, que agregan una buena dosis de misterio a sus imágenes. Llegó al chino a través del médico del último emperador, Victor Segalén y de su viaje a Singapur. Y también del azar: un maestro chino que una vez se sentó con él en el bar La Paz.



Daniel Santoro: *Eva Perón castiga al niño marxista leninista*, 2005. Óleo, 110 x 180 cm.

torias que heredó. Una de las líneas más productivas en su obra parte de la evocación de la utopía tecnológica peronista. Rinde homenaje a los inventores: Kurt Tank, el inventor del Pulqui (quien había sido director de la *Focke Wulf Flugzeugbau*, fue contactado por el peronismo y llegó a Córdoba donde tenía familia). “Así como irrumpió veloz en nuestra historia –escribe el artista–, el Pulqui también fue expulsado como un objeto metálico extraño, no metabolizado; tal vez porque traía la velocidad de una guerra lejana, desapareció rápidamente de nuestro horizonte sin llegar a concretar el conveniente drenaje ideológico que otras tecnologías alemanas sí realizaron al colaborar con los países centrales.”² El Pulqui II que Santoro construyó a escala 1:2 (la escala de la Ciudad de los Niños, lugar de sueños realizados y efímeros) fue lanzado precisamente allí, en la Ciudad de los Niños, sin tren de aterrizaje. Estaba condenado a estrellarse y conver-

tirse en imagen de una utopía caída. “Un objeto caído lacaniano”, explica el artista. Lo construyó él mismo junto a otros técnicos y escenógrafos del Teatro Colón, donde trabajó como realizador de escenografía entre 1980 y 1991.

Uno de los símbolos más presentes en su obra es el árbol de la Kabbalah, con dos ramas, a derecha e izquierda (la compasión de un lado y la severidad del otro) y en el medio una rama vacía por donde desciende el rayo de dios haciendo zig zag. Ve el centro vacío como lugar de vida y de posibilidad futura, el lugar de realización de la utopía. Ha indagado el número tres en otras tradiciones, la cristiana, por supuesto, pero también el confucionismo, la matemática pitagórica, la dialéctica, la divina proporción renacentista. La tercera posición peronista, en fin, según Santoro. Ese centro vacío es su gran utopía. Su obra completa parece erigirse –gracias a una



RES, NECAH, *No entregar Carhué al huinca, calfucurá 1873*, 1996, 24 fotografías, gelatina de plata entonada al selenio sobre papel, 90 x 315 cm, 18 x 24 cm cada una, Edición 10 +AP 2

2 Daniel Santoro: *Proyecto Pulqui. Memoria descriptiva*. <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?menu=mundo&mp=9>

sabia toma de distancia— como una auténtica y vigente tercera posición entre dos polos culturales que parecen hoy tan antitéticos e irreconciliables como siempre. Las suyas son imágenes que tienen una cuota de ironía, de reflexión abierta, de humor. Tal vez Santoro descubrió que es la polisemia de la imagen visual la que permite la realización de esta utopía suya.

RES siguió los pasos de aquellos fotógrafos del siglo XIX que acompañaron al ejército de Julio A. Roca en la campaña del desierto en 1879. Fotografió los mismos lugares que Encina y Pozzo y los topógrafos que acompañaban la expedición eligieron para registrar las formaciones de tropas, los campamentos, los avances en una guerra

que, lejos de “ocupar” un desierto, exterminó a las poblaciones originarias y sus modos tradicionales de vida.

RES fotografió esos mismos lugares con más de cien años de distancia, pero anteponiendo al ojo de la cámara unas letras con las cuales, al yuxtaponérlas, formó una frase con la que evocaba la resistencia de los antiguos pobladores de la pampa: la última orden del cacique Calfucurá: “No entregar Carhué al huinca”. Dos régimes de representación y dos culturas se interpelan mutuamente en esta perturbadora serie en la que el artista da la palabra a los vencidos y superpone su voluntad a la supuesta objetividad científica del registro fotográfico.

En junio de 2004 se desató un conflicto entre el gremio de camioneros y los supermercadistas chinos en Buenos Aires. Hubo expresiones xenófobas para justificar un boicot que perjudicaba a miles de pequeños emprendimientos de inmigrantes. Leonel Luna, realizó entonces una obra en la que produjo una versión del gran cuadro de Juan Manuel Blanes *El Juramento de los 33 Orientales*, de 1877 (óleo sobre tela, 311 x 567 cm.), una obra emblemática de la iconografía nacional uruguaya. Luna realizó una composición fotográfica que jugaba con un doble sentido de la palabra “oriental”: reunió a 33 inmigrantes chinos y coreanos quienes posaron para el artista como los personajes del cuadro de Blanes. Su obra produce un agudo señalamiento operando sobre la fricción entre la imagen emblemática de la Banda Oriental, y la de los nuevos inmigrantes del lejano oriente que se incorporaban a la vida económica, social y cultural de la nación argentina. La obra alude a las resistencias que provocan esas nuevas presencias pero también puede pensarse como una reflexión sobre las viejas cuestiones de pertenencia nacional que se interpusieron a los proyectos americanistas de Blanes.

Luna es un artista que trabaja con reinterpretaciones contemporáneas de grandes cuadros icónicos de la tradición americana, y en particular ha revisitado la obra de Juan Manuel Blanes en varias oportunidades. En 2002 realizó algunas obras que aludían a la “nueva barbarie” de los saqueos y piquetes que se produjeron



Leonel Luna: *Los 33 orientales*, 2004, fotografía intervenida, impresión sobre vinilo, 168 x 265

durante la crisis de diciembre de 2001 retomando iconografías de Blanes y Ángel Della Valle, como *La conquista del desierto* (2002 Impresión digital en vinilo 260 x 150), en la que traspone el ordenamiento del ejército de Julio A. Roca en el inmenso cuadro de Blanes *Ocupación militar del Río Negro* (1896, óleo sobre tela 355 x 710 cm.) en el desorden de un piquete en las afueras de Buenos Aires. La imagen emblemática del ejército argentino dominando el territorio, reproducida en los billetes y en la filatelia, en los libros escolares y en infinitud de soportes, potenciaba la dimensión

crítica de la imagen de un presente en crisis otorgando una dimensión épica y un lugar en la historia nacional a la protesta de aquéllos que la crisis dejaba en los márgenes de la sociedad.

En estas obras –y en otras muchas– el diálogo con imágenes del pasado resulta un elemento decisivo en forma de citas, parodias, resignificaciones. Pero también las palabras interactúan con ellas de modos nuevos: parecería que frente a la redundante evidencia de las formas tradicionales, a la lisura de imágenes cada vez más perfec-

tas en su reproducción digital, muchas obras de arte contemporáneo se refugian en la no evidencia visual, en el señalamiento de un camino sinuoso y difícil, para transitar el cual son imprescindibles las palabras, una guía que oriente al espectador hacia la comprensión de algo. Ese algo, en general, se ha construido a partir de citas, comentarios eruditos, búsquedas en el repertorio no sólo visual sino también intelectual, para producir al final, un momento de lucidez gozosa, un desvelamiento.

Laura Malosetti Costa. Nació en Montevideo, Uruguay. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Principal del CONICET, Profesora titular regular de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y Coordinadora del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural -TAREA en la Universidad Nacional de San Martín. Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Entre ellos: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a Fines del siglo XIX* (FCE), *Cuadros de viaje* (FCE) y *Collivadino* (El Ateneo). Curadora de exposiciones: *Primeros Modernos en Buenos Aires* (MNBA), *Pampa, Ciudad y Suburbio* (Fundación OSDE), *Collivadino, Buenos Aires en construcción* (MNBA), *Yo, Nosotros, el Arte* (Fundación OSDE), *La Protesta. Arte y Política en la Argentina* (Hospicio Cabañas, México) y *La seducción Fatal* (MNBA) entre otras. Investigadora visitante en las Universidades de Leeds y de East Anglia (UK), y del Institut Nationale d'Histoire de l'Art (INHA-Paris); Profesora visitante de la Freie Universität de Berlin, Université de Paris Creteil, Universidad Autónoma de México, Universidad de Chile, de la República Oriental del Uruguay, de São Paulo, Brasil y otras universidades en la Argentina.

Memoria, diferencia y repetición

NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI

¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginamos tener algo que decir. Sólo escribimos en la extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra. Sólo así nos decidimos a escribir. Gilles Deleuze

I

Según dice Ana María Guasch “El archivo deja de ser un espacio polvoriento o un repositorio de artefactos históricos para convertirse en un sistema discursivo y “relacional” activo que establece, tanto en lo estético como en lo social y lo político, nuevas relaciones de temporalidad”.¹

La instancia procesual del arte contemporáneo a través de una memoria en permanente referencia, pero también en permanente actualización según sus resignificaciones, da lugar a ser pensado de acuerdo al concepto de nuevo paradigma estético que propuso Félix Guattari en cierta ocasión.

Félix Guattari fue invitado a Buenos Aires a principio de los noventa a un encuentro interdisciplinario internacional que consistía en una serie de ponencias y diálogos coordinados por Dora Fried Schnitman. Este encuentro dio origen a la publicación “Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad” que incluye el aporte de Guattari titulado “El nuevo paradigma estético”.²

Allí propone tres momentos sucesivos en la cultura. El primero, denominado agenciamiento territorial procesual protoestético se refiere a las sociedades arcaicas en las cuales cada individuo se encontraba en el cruce de diferentes vectores de subjetivación par-

cial. El paradigma protoestético “es la dimensión de la creación en su estado naciente, perpetuamente adelantándose a sí misma”. El espacio y el tiempo deben ser engendrados por producciones de subjetividad que incluyen cantos, danzas, relatos sobre los antepasados y los dioses, música, signos hechos sobre el cuerpo y actividades rituales.

En el segundo tipo, llamado agenciamiento no territorializado “cada esfera de valorización erige un polo de referencia trascendente”: el Bien, la Verdad, la Belleza, etc. “La valorización que, en la figura precedente, era polifónica y rizomática, se bipolariza”. “El valor trascendente se postula como inamovible”. “La mentira del ideal” como escribía Nietzsche, se vuelve “la maldición suspendida por encima de la realidad”.

Guattari propone como tercer tipo el agenciamiento procesual y paradigma estético que se vuelve foco de reactivación procesual, como proceso de autopoesis. Los territorios existenciales se diversifican, se heterogeneizan. Resulta evidente que el arte no tiene el monopolio de la creación, sino que lleva a su extremo la capacidad de inventar coordenadas mutantes, de engendrar cualidades desconocidas, jamás vistas, jamás pensadas. El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de esos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoética.

Se constituye una heterogeneización de los universos absolutos de referencia. Pero esta elección ética ya no emana de una enunciación trascendente, de un código de leyes o de un dios único y poderoso. La misma génesis de la enunciación está incluida en el

1 Ana María Guasch. “Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades”, AKAL, Madrid, 2011.

2 Félix Guattari. “El Nuevo Paradigma Estético” en Dora Fried Schnitman (Comp.) “Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad”, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1994.

movimiento de creación procesual. No estando ya agregados y territorializados, como en el primer tipo de agenciamiento, o autonomizados y trascendentalizados, como en el segundo, están ahora cristalizados en constelaciones singulares y dinámicas que envuelven y retoman permanentemente esos dos modos de producción subjetiva y maquínica.

II

No habría mejor ejemplo acerca de la mentira de lo ideal mencionada por Nietzsche (al referirse a la limitación de los paradigmas tradicionales) que el cuadro *Las Meninas* (1656) de Velázquez. ¿Qué se

hizo de la perspectiva tradicional—monocular y fija—cuando vemos este increíble despliegue de espacios representados y virtuales entrecruzándose y desplazándose como en un torbellino?

Hay un intercambio de roles entre sujetos, objetos y espectadores. ¿Nos mira a nosotros Velázquez, o a los reyes cuya imagen nos devuelve el espejo del fondo? ¿En qué espacio se ubican *las meninas*? ¿Qué se abre con la aparición de la figura del fondo?

Como dice Foucault aparece una invisibilidad profunda de lo que se ve, solidaria de la invisibilidad de quien ve a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos.³

La representación adquiere aquí una ilimitada libertad, la cual va más allá de cualquier código o norma precedente.



Tapa del Libro "Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad" compilado por Dora Fried Schnitman



"Las Meninas" (1656) de Diego Velázquez

Como ha señalado Guattari, ahora constelaciones singulares y dinámicas generan permanentemente modos de producción. Así, Eduardo Médici retoma "Las Meninas" para transformarlas en un juego de temporalidad entre pasado y presente. Es una ficción por partida doble. Hay una representación de la representación velazquiana donde Médici ocupa el lugar del pintor y en la pared del fondo hace un alucinante recorrido de rupturas fulgurantes del arte del siglo XX: Duchamp, Magritte, los Becher, los artistas geométricos... También se ha duplicado la visión espectral. Al espejo del fondo se ha añadido una superficie reflectante como punto de apoyo de los personajes.



"Nada está quieto" (2011) de Eduardo Médici

3 Michel Foucault. "Las Palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas", Siglo XXI, México, 1969.

La obra no es una cita, no es una referencia unidireccional, como es el caso, por ejemplo, de Picasso cuando realiza su versión de *Las Meninas*. Médici —siguiendo el pensamiento de Guattari— heterogeneiza los universos de referencia y la utiliza para una indagación dinámica de la situación del artista contemporáneo.

III

En el mundo actual la información, o mejor dicho el exceso de información o de referencias posibles abruman al hombre contemporáneo. El caso extremo sería el de “Funes el memorioso” de Borges quien decía: “más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”⁴. En su abarrotado universo no existía el olvido, tampoco las diferencias ni las generalizaciones.

Funes —dueño de una memoria excepcional— carece de capacidad de abstracción. En él “el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido”. Como dice Cristina Bulacio “Funes, prisionero de su propia percepción, estaba incapacitado para tomar distancia de lo sensible. Borges, como contrapartida, enfatiza lo que es pensar: “... es olvidar diferencias es generalizar, abstraer”⁵.

La necesidad de olvidar para poder pensar es, quizás, la tensión fundamental con la compulsión del archivo. El llamado “derecho al olvido” puesto en práctica en la Unión Europea a partir del 2014 que

obliga a buscadores de Internet como Google a eliminar información de sus resultados, es una alusión a esta necesidad por el olvido. Si hoy en día existe la posibilidad de almacenar toda la información que se produce en soportes informáticos, habría que pensar cómo afecta en la construcción de un nuevo tipo de sociedad que puede recordarlo todo. No olvidemos que uno de los fundamentos de Internet es el concepto de Memex de Vannevar Bush⁶, pensado justamente como una memoria externa que puede relacionar elementos de una base de datos en disponibilidad para todo el mundo.

La selección de ciertos materiales existentes para ponerlos en relación es, por eso, una decisión tan importante como el tipo de articulación que se construye entre ellos.

Un caso extremo —que puede considerarse perverso— es el de Eva y Franco Mattes quienes realizan una obra con los



“Las Meninas” (1957) de Pablo Picasso

pedacitos mínimos de pinturas y objetos célebres robados de museos. Sería el caso de recordar una frase de Fernando Castro Flórez: “Hay una vinculación profunda entre el aventurero, el viajero y el artista en su actividad de mezclar azar y fragmento”⁷. Cuando ellos componen *Stolen Pieces* (1995-97) con fragmentos de obras de Kandinsky, Duchamp, Beuys, Rauschenberg, Warhol y Koons, actualizan el pasado de las obras fundiéndolo con el presente de su aventura estética.

En el sentido de materialidad, la antítesis de este ejemplo es cuando Marina Abramović reconstruye las efímeras performances de los años sesenta y setenta. Ella retoma proyectos de Vito Acconci, Joseph Beuys, Valie Export, Bruce Nauman, y Gina Pane, para presentarlas en vivo nuevamente.



“Stolen Pieces” (from Marcel Duchamp) (1995-97) de Eva y Franco Mattes. Fragmento tomado de “Fountain” (1917) de Marcel Duchamp

4 Jorge Luis Borges. “Funes el memorioso” en *Ficciones*, “Obras Completas. Tomo I”, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 485-490.

5 Cristina Bulacio. “Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges”, Ed. Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2004.

6 Vannevar Bush. “As we may think”, *Atlantic Monthly*, Nro. 176, 1945.

7 Fernando Castro Flórez. “Proyecto para una cartografía de identidades en tránsito” en *Rostros y rastros*, Catálogo de muestra del C. C. Recoleta, Generalitat Valenciana, 2001.

Conocemos las obras de esos autores a través de fotografías y otros testimonios, pero en *Seven Easy Pieces* (2005)⁸, Marina Abramović examina la posibilidad de rehacer en vivo y con su propio cuerpo tan importantes obras para las generaciones actuales y futuras. Abramović heterogeneiza los universos de referencia introduciéndose en los mundos propios de diferentes artistas produciendo, a su vez, un torbellino de temporalidades.

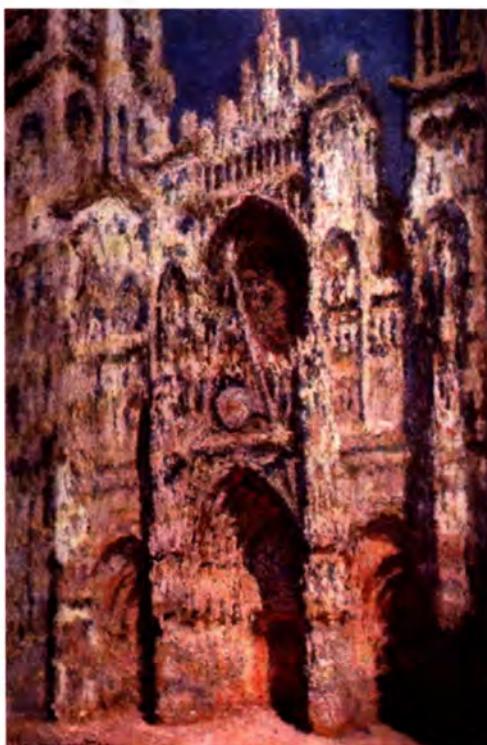
Abramović hace suya la idea de Nietzsche de convertir a la repetición en una tarea de la libertad. “Liberar la voluntad de todo lo que la encadena convirtiendo la repetición en el objeto mismo de la voluntad”.

Como dice Walter Benjamin pasar del “pasado como hecho objetivo al pasado como hecho de memoria”. “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.”⁹



“Seven Easy Pieces” (2005) de Marina Abramović. Rehaciendo la performance de Joseph Beuys “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” (1965)

El “original” se transforma en un punto de partida. Tema que fue tratado por Benjamin en su trabajo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”¹⁰ que ya indicaba posibles aperturas a partir de un concepto de producción artística que prescinde de un “original”. “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible.” “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.”



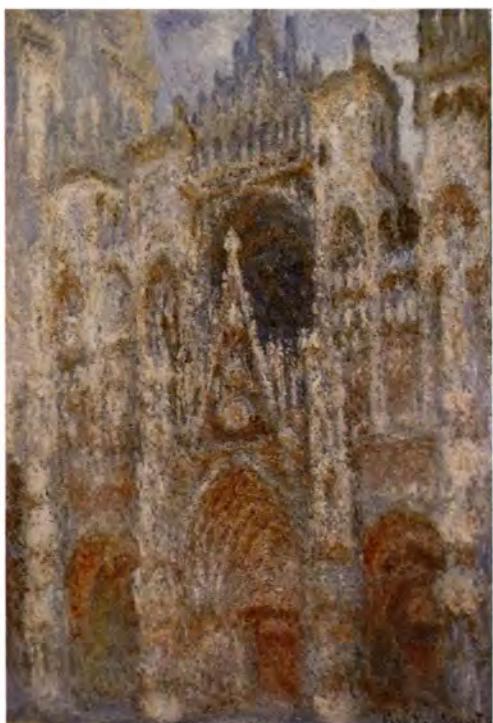
Dos pinturas de la serie “La Catedral de Rouen” (1892-1894) de Claude Monet

Según Calabrese¹¹ “cerrarse a las nuevas manifestaciones del arte impide reconocer el nacimiento de una nueva estética, la estética de la repetición.”

IV

“La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia.”¹²

A partir del mismo paisaje Monet hizo transformaciones según las diferentes horas del día en las series de *Las parvas* (1891) y la *Catedral de Rouen* (1892-93).



8 Marina Abramović. “Seven Easy Pieces”, Guggenheim Museum, Nueva York, 9-15 Noviembre de 2005.

9 Walter Benjamin. “Tesis sobre la historia y otros fragmentos” citado en Georges Didi-Huberman. “Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes”, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, p. 151.

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

11 Omar Calabrese. “La era neobarroca”, Cátedra, Madrid, 1989.

12 Gilles Deleuze. “Diferencia y repetición”, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Aquí las variantes surgen del cambio de temporalidad en una espacialidad similar. Es como si Monet hubiese estado descubriendo las fuerzas que actúan entre la repetición y la pequeña diferencia.

“Pues la diferencia no implica lo negativo, y no admite ser llevada hasta la contradicción sólo en la medida en que se continúe subordinándola a lo idéntico”¹³, reflexiona Deleuze.

Otro ejemplo sería Hitchcock quien decía que el estilo es copiarse a uno mismo. La película *El hombre que sabía demasiado* tuvo dos versiones realizadas por él, una en 1934 y la otra en 1956. En una entrevista que le hizo el cineasta francés Truffaut¹⁴ confesó que la primera versión fue hecha por un amateur y la segunda por un profesional aludiendo a su dominio de lenguaje cinematográfico.

Su película *Psicosis* (1960) fue punto de partida para la producción de la instalación: *24 Hour Psycho* (1993) realizada por Douglas Gordon; y dos películas: *Psicosis* (1998) dirigida por Gus Van Sant y *Psychos* (2014) de Steven Soderbergh. Gordon ralentiza la película original haciéndola durar 24 horas. Van Sant, en cambio, produce una nueva *Psicosis* en la cual recrea escena por escena, plano por plano, el film de Hitchcock. La diferencia que establece radica en el uso de color y en el cambio de los actores. Soderbergh, a su vez, hace una

síntesis entre la anterior y la de Hitchcock. Es un rehacer a partir de un deshacer. Un proceso de creación continuo que no deja de crecer. Se diversifica y se resignifica haciendo del archivo un sistema activo.

Este camino sería una de las posibilidades dentro del tercer tipo de agenciamiento que Guatarri llamó agenciamiento procesual y paradigma estético.

Otro caso es el de Martin Arnold y su obra *Passage à l'acte* (1993) en la cual toma una escena del film *Matar a un ruiñor* (1962) de Robert Mulligan. Mediante una operación de montaje obsesivo, fragmenta las acciones manteniendo el desarrollo temporal de la escena. Esta fragmentación es muy particular porque no se trata de una simple división sino que el transcurso es constantemente interrumpido con una repetición del instante previo. Esto crea en primera instancia una sensación de frenesí, una frustración continua de las expectativas narrativas. Es un caso de repetición en la cual la diferencia ha sido llevada muy lejos y que permite revelar una trama oculta de relaciones entre los personajes.

Derrida considera al psicoanálisis como “una teoría del archivo” surgida a partir de la analogía entre inconsciente y memoria¹⁵. Las acciones de los personajes en la obra de Arnold se presentan como un reflejo de un recuerdo en la memoria subyacente o inconsciente. En definitiva, el pasaje al acto,

como hace referencia el título de la obra se expone a través de la repetición de las acciones, “sustituyendo el recuerdo por la acción.”¹⁶ “Actúa para no recordar”, puesto que el acto que efectúa el sujeto no es consciente, sino que se impone en la repetición. Es allí donde surge el conflicto entre la represión y la censura en el almacenamiento de las impresiones y el cifrado de las inscripciones. La supresión o destrucción freudiana de registros se opone a la pulsión inicial del archivo que es la conservación.

Por otro lado, podemos pensar desde el punto de vista del contemplador: “La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla”.¹⁷ Hay acá un doble juego de repetición y diferencia: por un lado la obra de Arnold se basa en la repetición de una escena de *Matar a un ruiñor*, por otra parte, inyecta a la obra una repetición de ritmo enloquecedor. Este ritmo fragmentario produce como un relámpago que deja intuir la multiplicidad de lo posible.



“Psychos” (2014) de Steven Soderbergh

13 Ibídem.

14 François Truffaut. “El cine según Hitchcock”, Alianza, Madrid, 2000.

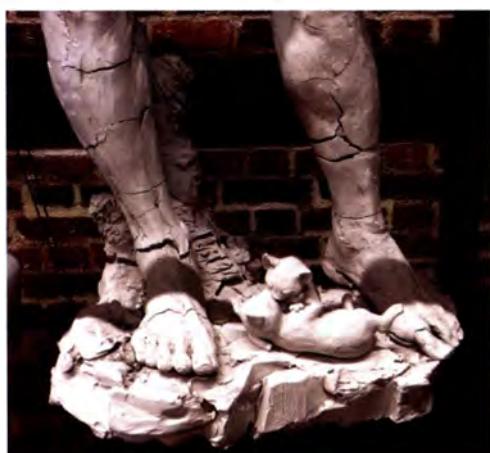
15 Jacques Derrida. “Mal de Archivo: una impresión freudiana”, Trotta, Madrid, 1997 citado en Ana María Guasch, Ibid.

16 Sigmund Freud. “Recuerdo, repetición y elaboración”, en Obras Completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

17 Gilles Deleuze. “Diferencia y repetición”, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Retomando a Guattari la constitución del nuevo paradigma estético ya no emana de una enunciación trascendente, de un código de leyes, la misma génesis está incluida en el movimiento de creación procesual. Esto se refiere a la afirmación de Deleuze que la “diferencia” puede ser cruel y hasta monstruosa, y ya desde Platón la diferencia es el mal.

Actualmente no se entiende como una transgresión maligna sino como un proceso creativo. Así, incluso el intento fallido de la repetición técnica de los aparatos audiovisuales no es desdeñable, sino una posibilidad estética. Podemos mencionar como ejemplo el movimiento artístico denominado *glitch art* que consiste en el uso del error en soportes digitales. “El *glitch*, puede pensarse como un proceso de creación estética con errores digitales. Por lo tanto, cualquier forma de interrupción o alteración



Referencia a las piernas del “David” de Miguel Ángel por Adrián Villar Rojas para la muestra “Today We Reboot The Planet” (2013)

del flujo de información codificado, servirá para generarlos. [...] estos datos corrompidos pueden aparecer como consecuencia de una acción deliberada, o por el contrario, un mero accidente. Algo así como la diferencia entre la supuesta decisión de Duchamp de incluir las roturas accidentales del *Gran Vidrio*, y la propuesta ideológica de Vilém Flusser en obligar al aparato a hacer cosas que no estén previstas en su programa.”¹⁸

V

José Luis Brea habla de las mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica en su libro “cultura _RAM”¹⁹ donde se refiere a la forma de cultura que mira menos hacia el pasado para asegurar su recuperabilidad y más en cambio hacia el presente y su procesamiento.

La cultura actual deja de creer en un carácter primordialmente rememorante, recuperador, y deriva a una dirección productiva, relacional. Deja de comportarse como una memoria de archivo para hacerlo en su lugar como una memoria de procesamiento, de interconexión de datos —y sujetos— de conocimiento.

La memoria de archivo en la jerga informática corresponde a una memoria ROM, que tiene como ejemplo la idea de back-up o memoria de disco duro. El tipo de memoria RAM en cambio, es una memoria de proceso, de interconexión activa y productiva de datos.

La memoria ya no es un puente con nuestro pasado, sino sobre todo, una tendencia hacia el futuro. La cultura contemporánea construye una memoria de proceso. Su horizonte ya no es el pasado y su reconstrucción, sino exclusivamente el futuro.

En este sentido, cabe destacar la obra de Adrián Villar Rojas que trabaja habitualmente con la idea de una arqueología del futuro. A través de la combinación de residuos del presente como botellas de plástico, zapatillas deportivas, con piezas de arcilla basadas en elementos de ciencia ficción como robots de estilo animé, alusiones a cantantes populares, o materiales orgánicos que germinan o se pudren, materializa una reflexión sobre el presente haciendo énfasis en la memoria y archivo de un futuro posible. *El asesino de tu herencia*, *Today we reboot the planet*, *Return the world*, son algunos de los títulos que permanentemente hacen alusión a los restos fósiles del mundo contemporáneo.

Este artista comenta en relación a su exposición en la Serpentine Gallery en Londres: “Considerar toda la cultura humana como un ready-made. Todo el planeta como un ready-made”. “¿Qué sucede cuando la obra no significa nada para nadie? Por ejemplo, si un extraterrestre viene y utiliza la base de esta escultura (una reproducción en arcilla de las piernas del “David” de Miguel Ángel) simplemente para apoyar algo.”

18 Alejandro Schianchi. “El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética”, ElAleph.com / Universidad del Cine, Buenos Aires, 2014.

19 José Luis Brea. “cultura _RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica”, Gedisa, Barcelona, 2007.

VI

La memoria en el arte contemporáneo es un proceso que recupera la historia y las referencias para actualizarlas constantemente a través de nuevas producciones estéticas.

Hegel pensaba en una historia que avanza a través de un proceso dialéctico. Hoy podemos pensar en un desarrollo en cambio permanente, un proceso constante donde se presenta lo múltiple o lo imprevisible a través del montaje, la fragmentación, la apropiación, las nuevas relaciones.

Dice Walter Benjamin²⁰ que hay que leer el presente a través de destellos, fragmentos del pasado. Los significados deben aparecer a través de la articulación del material.

En su proyecto inconcluso del “Libro de los Pasajes”²¹ Benjamin reemplaza el texto discursivo por pura acumulación de fichas, fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto, susceptible de múltiples combinaciones. Este concepto ilustra, además, su idea sobre la historia como un montaje

que sustituye la historia lineal por una imagen abierta y dinámica.

Según Derrida el archivo no ambiciona lo estable y perfecto. Es móvil, inestable, procesual. Nunca llega a estar completo. En este sentido, Internet aporta un flujo continuo de datos sin restricciones espacio-temporales, tornando obsoleto el concepto de clasificación y acumulación de datos.

Los artistas contemporáneos hacen suyo este nuevo contexto para hacer de la diferencia y repetición la vía hacia lo múltiple y lo imprevisible.

Deleuze habló de liberar la diferencia de la contradicción dialéctica para entregarla a una perpetua flotación, a una errancia infinita.²²

Los empíricos, al sustituir la razón por la experiencia, fueron pioneros al dejarse de preguntar por la esencia de las cosas y más por las relaciones, el entre.

“Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro

siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia”²³.

Nos hemos referido a las obras de Médici, Mattes, Abramović, Gordon, Van Sant, Soderbergh, Arnold, y Villar Rojas como ejemplos del cambio de paradigma que marca una revolución en el pensamiento y las prácticas del mundo contemporáneo.

Las obras mencionadas retoman otras anteriores que se resignifican a través del mismo proceso de cita y la creación de nuevas relaciones con otros elementos y con un contexto diferente. Se presentan entonces como materia prima con la posibilidad de ser reutilizadas por cualquiera en una perpetua repetición y diferencia.

20 Citado por Ana María Guasch, *Ibid.*

21 Walter Benjamin. “Libro de los Pasajes”, Akal, Madrid, 2005.

22 Raúl García. “La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze”, Colihue, Buenos Aires, 1999.

23 Gilles Deleuze. “Diferencia y repetición”, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

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 Líbero Badíi para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987 de la que fue Presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fullbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas eos, artinf, Arte-Facto, Lyra y en los diarios La Prensa, Clarín, y La Razón. Es colaboradora regular de la revista Art Nexus 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 Lirolay 1960-1981*.

Alejandro Schianni. Magíster en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, Licenciado en Cinematografía y Técnico Electrónico en Computadoras. Doctorando en Artes. Profesor universitario y de posgrado. Investigador de arte electrónico y nuevas tecnologías. Su producción académica se presentó en ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), BANFF (Canadá) y MIT (EEUU), entre otros. Realizó publicaciones en Argentina, Alemania, Francia, España y Estados Unidos entre las que se encuentra la revista Leonardo Electronic Almanac (EEUU), IEEE Computer Society (EEUU), Artnodes (España), Interartive (España), Virtual Worlds (Francia), y los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética y Arte virtual locativo*. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales.

El caso Gómez de José Luis Landet

GRACIELA TAQUINI

INTRODUCCIÓN

El simulacro, como una de las operaciones de la apropiación, ha sido motivo de gran interés en mi trayectoria personal. Tal es así que en mi primera muestra, TRAMPAS¹, que trascendió mi acostumbrado rol de curadora de video en auditorios, reflexionaba en torno al simulacro, alrededor de las trampas para el ojo y la mente.

En esta ocasión, enfocaré un caso específico de apropiación a través del análisis de la exposición GÓMEZ², del artista argentino José Luis Landet³, que se realizó en la Document Art Gallery de Buenos Aires, un original espacio especializado en la colección de arte conceptual de los sesenta y setenta. La muestra se exhibió de diciembre de 2014 a marzo de 2015 y presenta, apelando al recurso del apócrifo, un relato sobre la vida y la obra de GÓMEZ, un pintor desconocido, recientemente fallecido.

EL DISPOSITIVO BIOGRÁFICO

Ni bien se accede a la muestra, puede observarse que no se trata de un conjunto de obras dispuestas como en una galería tradicional. Lo que se percibe es un espacio laberíntico. Hay un espíritu de trastienda, de lugar en constante construcción, de armazones en una trama o urdimbre de llenos y vacíos. Se intuye un recorrido, un proceso de una cierta deriva, aunque haya una estructura de estaciones, unos hitos a los que el artista denomina 'dispositivos'. En efecto, son cuatro los dispositivos que aquí se construyen: biográfico, de descripción e interpretación, ideológico y narrativo.

La muestra se abre con un retrato collage tan misterioso como escamoteado: una biografía ploteada, un paisaje con una firma incrustada, una carta. Estos documentos van conformando el dispositivo biográfico para el cual Landet convocó al primero de sus cómplices. Marcos Kramer⁴, escritor e historiador del arte, elabora un relato que, ploteado sobre una pared, funciona como biografía posible de GÓMEZ. Kramer contribuye a contar esa historia apócrifa, a elaborar la vida del artista de una determinada generación.

La esencia del apócrifo, además del placer del engaño, funda una manera de transmutar lo documental en una narrativa verosímil y, a la vez, imaginaria. El principio del ilusionismo se puede rastrear en la historia del arte en la Roma antigua, en relatos sobre pinturas ya desaparecidas o a través de hallazgos arqueológicos de pintura mural en las villas romanas. También en los *trompe l'oeil* del Barroco y su teatralidad. Cada ejercicio del ilusionismo tuvo diversos propósitos según la época.

Con la postmodernidad y la crisis de las ideologías, se pone en jaque la verdad revelada, especialmente por las imágenes, invitándonos a someternos a la duda razonable, ya que muchas veces se nos engaña por medio de una hiperrealidad más verdadera que la realidad misma. Las convenciones de los géneros, que servían para tranquilizar, se han manipulado tanto que despiertan un estado de inquietud, dinamitándose todas las certezas. Sin embargo, simulacro no es lo opuesto a la verdad, sino que remite a un aspecto de la verdad.

1 La muestra TRAMPAS tuvo lugar en la Alianza Francesa de Buenos Aires, en 2002. Luego tuvo versiones posteriores en Villa Victoria, Mar del Plata, y en la Sala Subte de Montevideo junto a artistas locales. Ver www.gracieltaquini.info

2 www.document-art.com/gallery.php

3 José Luis Landet, Buenos Aires, Argentina, 1977. Vive y trabaja en Buenos Aires y México DF. Para una video entrevista sobre la muestra véase <https://www.youtube.com/watch?v=fQdrg-wYlec>

4 Kramer (2014)

Un ejemplo paradigmático del apócrifo contemporáneo es el cuento de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”⁵, de su libro *Ficciones* (1944), estudiado por Arthur Danto⁶. En el mismo año de la muestra de Landet (2014), el artista argentino Fabio Kacero, presenta *Detournalia* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Allí incluye su obra de 2006 *Fabio Kacero, autor del Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote*⁷, donde recrea el apócrifo del apócrifo. Kacero reescribe el texto original imitando la caligrafía a mano alzada de Borges, aprendida de memoria. En el acto performático de la escritura, Kacero deviene Borges y Menard, simultáneamente.



Dispositivo Narrativa - *Gómez y el paisaje*. Óleo sobre cartón sobre muro 160 x 100 cm (1940-1970) 2014.

En Buenos Aires, a fines de los '80, hubo una fiebre de relatos apócrifos en el campo de las obras audiovisuales experimentales. La primera fue *La Era del Ñandú*, de Carlos Sorín y Alan Pauls (1987), a la que siguieron *The man of the week* (1988) y *El Círculo Xenético* (1989), de Boy Olmi y Luis María Hermida, que abrieron el camino del falso documental en el campo del video experimental. En el programa de televisión *El Monitor Argentino* (1988), de Martín Caparrós y Jorge Dorio, se exhibió el episodio *Balvastro*, estructurado alrededor de un personaje ficticio, pero presentado como auténtico.



Dispositivo Biográfico - *Retrato de Gómez*. Óleo sobre cartón 50 x 40 cm (1940-1970) 2014.

La intelectualidad progresista postmoderna de entonces, sembraba el camino de la duda razonable bajo la influencia de Orson Welles y su inaugural *Guerra de los Mundos* (1938). En la actualidad, el apócrifo continúa despertando inquietudes artísticas. En el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) edición 2015, se pudo ver la película argentina *Generación artificial*, de Federico Pintos. Un falso documental, suerte de autobiografía apócrifa que desentraña una historia audiovisual desconocida, la de los VJ (video jockeys). El film de Pintos pone de relieve una cultura sepultada, la del cine hogareño, el video home, el video clip, los socialeros, la imagen independiente pre y post digital. La muestra de Landet hará lo propio, como veremos a continuación, con el universo de los artistas aficionados.

La recreación mediante el recurso del apócrifo de GÓMEZ que realiza Landet, no se basa en aquel juego burgués, irónico e ingenioso de la nueva *intelligentsia* de fines de los '80 y no parece tener nada de satírico.

La crítica al gran relato moderno que hace Landet es inclusiva desde el punto de vista político e ideológico. Apunta a un conjunto degradado y excéntrico (no por lo bizarro sino por lo descentrado): el de los artistas aficionados, reforzado por el aporte de Marcos Kramer. Landet pone de relieve algo que estaba oculto desde una perspectiva que carece de escepticismo. Tampoco hay aquí una visión nostálgica o romántica,

5 Texto completo del cuento disponible en www.agustincelis.com.

6 Danto (1981)

7 Fabio Kacero, 2006. Bolígrafo sobre papel (hojas tamaño A4).

sino que se ejerce un balance perfecto entre una propuesta elaborada intelectualmente, y un conjunto de alusiones a lo personal e íntimo. Constantemente hay vueltas de tuerca, nada está en crudo, sino que se muestra intensamente procesado. Si hay una interrogación al sistema de géneros, se trata de una dialéctica constante entre verdad y artificio, entre retrato y autorretrato. Finalmente, lo que resulta fuertemente cuestionado es la identidad del propio Landet, quien procura no engañarnos del todo, instalando pistas desde las cuales asoma ocasionalmente. El espectador, sin embargo, recae a veces en la trampa de creer que GÓMEZ existió realmente.

El proceso que conduce a Landet hasta la presentación de su instalación GÓMEZ comienza allá por 2001, con un ejercicio propuesto por un profesor mientras Landet era alumno de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", por la Enpeg Cenart de México DF. Allí comienza a colecciónar pinturas de aficionados, especialmente paisajes, para generar sus propias creaciones. Descubre así el mundo de los pintores de domingo, tal vez no tan salvajes como Henri Rousseau –llamado el Aduanero y que se transformó en el paradigma decimonónico del pintor amateur devenido en gran artista–, sino teñidos por un cierto academicismo no exento de oficio y sensibilidad. Son estas pinturas al óleo recortadas, manipuladas, las que constituyen la materia prima de la obra plástica de Landet.

Él siente que, a partir de un conjunto de pintores que intentaban buscar cierta noción de Paraíso en sus paisajes, puede recrear a un individuo, Gómez, del cual sólo posee una firma. Es la parte por el todo. Se desvanece y se exalta, al mismo tiempo, el paradigma de la autoría en el *fragment trouvé (sic)*.

Convocado, como vimos, como cómplice en esta recreación, Marcos Kramer, a la manera de un Vasari, es un escritor que recrea el contexto cultural, dibujando el entorno de un artista de la generación de Gómez. Ningún dato es casual en su relato; factor que, de alguna manera, subraya la

ficción. Según Kramer, Carlos Gómez nace en 1945, fecha bisagra en la historia argentina por el advenimiento del peronismo. Luego se traza un mapa que trasciende el territorio y despliega los circuitos de formación y distribución de estos artistas ignorados por la historia oficial.

La pregunta ‘¿Qué es arte?’ podría ser reemplazada por la que formularía Nelson Goodman⁸ ‘¿Cuándo es arte?’. A la que podría agregarse ‘¿Dónde hay arte?’. La biografía que propone Kramer interroga al campo del arte, a los conceptos de centro y periferia, profesional y aficionado. Queda claro que hay un rescate de los meandros del delta del arte que cuestionan y se oponen al Gran Relato del *mainstream*, a un único río, a relaciones con otros márgenes y otras periferias. Así aparecen viajes a Rusia o a la Latinoamérica profunda. O se incluyen el barrio, las provincias, los Salones, las ferias, los clubes. Una narración imaginaria revela un mundo que pudo haber sido.



Dispositivo Biográfico - *Capucha fósil*. Pedestal de madera, cúpula de acrílico 140 x 40 x 40 cm, 50 x 40 x 40 cm 2014.



Dispositivo Biográfico - *Firma de Gómez sobre paisaje*. Óleo sobre tela 21 x 27,5 cm (1940-1970) 2014.

Un hito fundamental en este dispositivo biográfico lo plantea la firma “Gómez”. La firma, en tanto esa identidad antropocéntrica que se agranda a partir del Renacimiento, con el mito del artista y el genio, abandonándose el anonimato del Medievo. Con la Modernidad, la firma es un sello de autor que identifica y legitima una obra, su aura única e irrepetible.⁹ Es el instrumento de la autenticación para un tasador, para un restaurador. Landet toma la firma de GÓMEZ, la recorta, la inserta en un paisaje de otro y siente un distanciamiento. Como si el autor de la apropiación fuera Gómez y no él mismo.

En ese mundo que recrea, Landet abre un abanico de profesiones satélites con respecto a la conservación, al colecciónismo, a la museología. De esa forma, convierte a la historia del arte en su propio *ready made* y acude a un museólogo, Gastón Arismendi, como consultor que lo asesora en el recorrido curatorial.

Al mismo tiempo, en la instalación se impone su *land mark* personal. Una suerte



Dispositivo Biográfico - *Carta de Rodolfo Kusch (apócrifa)*. Tinta sobre papel, marco dorado y vidrio 27 x 32 cm 2014

de firma conceptual y formal. Unas paredes o paneles con una instalación de bastidores y marcos vacíos, aireados, una retícula en suspenso que espera ser completada.

Otro punto de inflexión en el dispositivo que estamos transitando es una carta de Rodolfo Kusch, que actúa como documento fidedigno y que, sin embargo, es falsa. La carta tiene un error –quizás voluntario– en la expresión “América especial”, pues Kusch hablaba de América espacial en



Dispositivo de descripción e interpretación - 5 fotografías de paisajes (1940-1970) 5 descripciones sobre los paisajes, estructura de madera - 3 paneles móviles 187 x 63 x 100 cm, 2014 - Pinturas interpretadas y realizadas por Natalia Cristofano 1) óleo s/tela, 50 x 65 cm y 90 x 60 cm / 2) óleo s/tela, 50 x 60 cm, 18 x 24 cm (2), 20 x 24 cm (2), 9 x 14 cm (2), 18 x 23 cm (2) / 3) óleo s/tela, 60 x 80 cm y 30 x 50 cm

sus escritos. Pero la presencia de este documento sirve para señalar que existe en la historia de la estética nacional un pensamiento original que intentó fundar una estética latinoamericana. Pensamiento que fue ignorado y vilipendiado, y al que un revisionismo historiográfico pone en este momento en el tapete. Rodolfo Kusch, pensador argentino de padres alemanes, perseguido y traicionado, radicado en el norte argentino, fue denostado por Jorge Glusberg y la vanguardia de los setenta. Kusch representa un intento de pensamiento americanista que, según expresara su exégeta Claudio Ongaro Haelterman durante una conversación con la autora de este artículo, a diferencia de la hibridez que señala Canclini, propone la idea de mestizaje como algo superador.

EL DISPOSITIVO DE DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN

Como vimos, la materia prima de Landet es la recolección de pinturas de paisajes bucólicos en mercados de pulgas o ferias callejeras. Landet encarga la tarea a su padre, quien recorre las bocas de venta de ese tipo de piezas artísticas, adquiriéndolas según su propio criterio, sin intervención de su hijo. Se le pide, también, que realice un diario de bitácora sobre ese periplo. Además de su valor objetivo, de lugares, precios, transacciones, hay también lo que Landet denomina un viaje emocional, ya que su padre se reencuentra con espacios del conurbano bonaerense, donde había militado en su juventud. Por último, le pide que describa y anote cada pieza adqui-

rida en una especie de ficha técnica. A medida que avanza con su encargo, las anotaciones de Landet padre se tornan cada vez más concienzudas y parecen darle un nuevo sentido a su vida. La monótona vida de un trabajador jubilado se llena así de nuevas expectativas.

El próximo paso en la construcción del dispositivo de descripción e interpretación es la convocatoria de Natalia Cristófano, pintora contemporánea amiga de Landet, a quien éste le entrega la bitácora que armó

su padre. La tarea de Cristófano es reproducir esos cuadros al óleo pero sin verlos, contando sólo con la descripción de Landet padre. Las obras que realiza Cristófano se colocan entonces como piezas en un depósito, apiladas en paneles móviles. Como en reserva. El juego del azar se abre a partir de que Landet no elige el corpus de obra. Cristófano realiza una transposición del texto literario a un texto visual, donde el referente está escamoteado. Esos puntos de encuentro problematizan una vez más el tema de la autoría. La historia del arte está llena de cuadros desaparecidos de los que queda solamente la descripción escrita. Este juego del teléfono descompuesto se aleja cada vez más del original y, por lo tanto, de la cosa pintada, es una bofetada a la mimesis.

Ocurre como si Landet, por medio de una historia individual, se hubiera apropiado no de una determinada persona, sino del campo del arte, del campo de la historia del arte y sus disciplinas: historiografía, museo-

grafía, curaduría, museología, conservación, documentación, investigación, coleccionismo. También se apodera del mundo de las instituciones del arte como el museo, las galerías, los salones, los premios, y un cúmulo de instituciones marginales ignoradas por el establishment. En una vida, en un 'Pequeño' relato, tiempo y espacio se citan para contar cronologías y fracturas de la historia del arte universal. Arte epocal o anacronismos requieren distancias. Landet reconstruye un mapa de espacios impensados por las versiones convencionales que amasan la memoria para que no exista el



Dispositivo Ideológico - *100 bustos de Marx*. Yeso Sistema de circuito cerrado, 4 cámaras y un monitor, DVR y cables conector 18 x 10 x 10 cm (c/u) 2014.



Dispositivo Ideológico - *Pins sobre paisaje*, óleo sobre tela, pins de la URSS 48,5 x 68,5 cm (1940-1970) 2014.



Dispositivo Ideológico - *Octubre* (revista de 70 años de la revolución). Revista, fragmentos de óleo sobre tela 27 x 21 cm (c/u) (1917-1987) 2014, (1940-1970) 2014.

olvido. En esta muestra, los marcos teóricos universales dialogan con el pensamiento nacional como lo hicieran oportunamente en la literatura Ezequiel Martínez Estrada o Leopoldo Marechal.

EL DISPOSITIVO IDEOLÓGICO

Para pensar este dispositivo, Landet parte de la militancia de su padre, que le aporta una fuerte impronta de materialismo dialéctico. Aquí Landet expone una serie de *memorabilia* de su infancia y adolescencia: pins, escuditos del Partido Comunista, revistas a las que también somete a recortes e intervenciones. Su propia historia familiar ahora pertenece a Gómez. Esto da sentido a la atribución de un viaje de Gómez a la Unión Soviética, a la vuelta del

cual se percibe en el artista un cambio, de las búsquedas espaciales hacia la instalación. Las historias de persecución y represión retrotraen a lecturas de Foucault o Benjamin, el uso de la tecnología orwelliana conduce a una ambientación de un cuarto herméticamente cerrado con un circuito cerrado de televisión. Las cuatro cámaras toman 100 bustos de Carlos Marx de yeso ubicados en estantes, mostrando lo censurable ideológicamente. Dos conceptos de la temporalidad se entrecruzan y se oponen, como tesis y antítesis. Por un lado, el tiempo teleológico y cronológico de la utopía marxista. Por el otro, el infinito del circuito cerrado, tiempo circular eternamente presente de la sociedad del panóptico y la vigilancia.

Este dispositivo ideológico también está compuesto por un *Retrato de familia*, que incluye, por otra parte, un aspecto privado y personal realizado con fragmentos de retratos encontrados al azar. En esta nueva construcción, dialogan lo público y lo privado, la Historia Universal, el pasado utópico, con el presente distópico; se entrelaza también una oculta historia personal que esconde los secretos de cada familia. En la síntesis de ese juego dialéctico, se encuentra el tiempo continuo de la vida representado por el tránsito del espectador.

DISPOSITIVO NARRATIVO

El gran final, el resumen, es un vasto mural serializado y fragmentado, con recortes de todas las telas de los cuadros encontrados. Los bastidores y marcos se pueblan de construcciones, realizadas paradójicamente a partir de la deconstrucción de fragmentos de pinturas al óleo de paisajes; es decir, lo ya pintado como materia prima. Llenos y vacíos. Según Landet, aquí se diluye un tanto Gómez para que surja Landet. Ha abandonado a sus cómplices, está solo. La aparente fragmentación, el recorte, el collage de su altar formado por muchas predelas constituye, sin embargo, una unidad. En última instancia, un mural, un correlato laico con su raíz en los muralistas mexicanos, pero carente de narrativa fenomenológica. Cabe pensar que no todos los santos están en los altares, no todo es arte en los lugares de consagración.

Landet se apodera del campo del arte y lo reconstruye ficcional e intelectualmente.



Dispositivo Narrativa - Dispositivo Sincrético Narrativa. Óleo sobre tela sobre madera 20 x 30 cm (c/u) 235 x 730 cm (medida total) (1940-1970) 2014

Junto a este intento racional, políticamente inclusivo de un arte para todos subyace un intento afectivo de recuperar a su padre, de reinventarlo, de valorar sus raíces, de sanarlo y sanarse.

CONCLUSIÓN

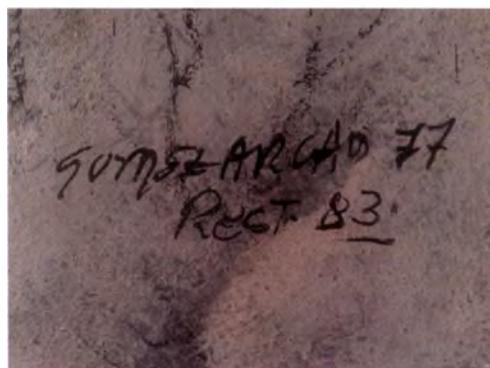
La muestra en su totalidad semeja un manifiesto plástico/historiográfico, un epifenómeno paralelo o el correlato visual de ciertas teorías contemporáneas. Así, se vislumbran asociaciones con tópicos ya expuestos por pensadores como Jean Baudrillard, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette y Jacques Derrida, entre otros, imbricados con relatos de una biografía imaginaria que proyecta mundos paralelos y potenciales. Todo eso conformaría una especie de descubrimiento de una tercera posición en un universo artístico no dualista, que expresa nuestra condición identitaria absolutamente mestiza. Y esa completud se logra con la complicidad de un espectador no cautivo al que se le da la libertad de elegir e ir descubriendo sucesivas capas de sentido. Existe un desplazamiento

espacial y mental que trasciende lo meramente didáctico. La puesta en escena formal deviene en una plataforma conceptual. Un entramado de textos y subtextos.

Profundizar en una taxonomía de la apropiación sea tal vez necesario para hacer visible sus especificidades en nuestra época. Al examinarse los fundamentos de las relaciones entre pasado, presente y futuro, se pondría de manifiesto el punto de vista de determinado artista y su contexto respecto a sus referentes, con qué universos está conectado, cuáles son las determinaciones de esa conexión. La imitación, la copia, el simulacro, incluso hasta el plagio, dependen de las premisas y grados de conciencia en las que

están inmersos sus cultores. Antiguamente, la tarea artística se basaba en los complejos intercambios entre maestros y discípulos. Ahora, las legitimaciones dependen más de las rupturas con el pasado. A la veneración como motor se oponen la ironía y el escepticismo del presente. Una interpretación casi freudiana se basaría en la idea de muerte del padre, de los mandatos, de los modelos. El fin de la historia, la muerte del arte.

Sin embargo, alguna vez como en este caso que hemos trabajado, la legitimación radica en la resurrección posible del pasado. Todo momento histórico ha experimentado un cierto placer de la mimesis del formato, la fruición por el engaño, el culto al manie-



Mural bodegón, detalle



Mural bodegón en la esquina de Lezica y Rawson, en el barrio de Almagro de Buenos Aires.

rismo, e inclusive una absoluta falta de imaginación. Algo nuevo ocurre a partir de la era digital e Internet, el artista posee toda la información del mundo en la pantalla de su computadora, el mundo icónico en sus manos. Cómo dosificarlo es todo un desafío.

El caso GÓMEZ no se agota en la apropiación, ni en la trampa. Es un viaje a la historia y al interior de Landet. No es una simple *boutade* ingeniosa, es una obra abierta y proyectiva que seguramente nos volverá a sorprender. Las interpretaciones que me han fantaseado, para nada clausuran el sentido.

NOTA FINAL

Cuando decido trabajar sobre el Caso GÓMEZ, me cito con José Luis Landet en un bodegón excelente que se encuentra en la esquina de Lezica y Rawson, en el barrio de Almagro de Buenos Aires. Un mural algo descascarado, con fecha de realización y fecha de restauración, preside una de las paredes. ¿La casualidad no existe? Lleva la firma de Gómez. Ver para creer.

Agradecimientos

A los académicos José Emilio Burucúa y Elena Oliveras, por su atenta lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía de José Luis Landet

AA.VV. (2010). *El juego del otro*, Madrid: Errata Natura

Auster, Paul (2004). *Mr. Vértigo*, Barcelona: Anagrama

Castañón, Adolfo, F. Morábito y J. M. Villarreal (1988). *Macrocefalia*, Orquesta 10 SEP CREA, Grupo Edición S.A. de C.V.

Fernández, Macedonio (1975). *Museo de la novela de la eterna (primera novela buena)*, Buenos Aires: Corregidor

Groys, Boris (2014). *Volverse público*, Buenos Aires: Caja negra

Morábito, Fabio (1995). *Los pastores sin ovejas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Ediciones del equilibrista

Piglia, Ricardo (2003). *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama

Textos sobre la obra de José Luis Landet

Calegari, Juan (2015). *Con el Ego detrás de la obra*, Buenos Aires: Data Arte

Espina, Tomás y Syd Krochmalny (2013). *La ma- la educación*, Buenos Aires: Ediciones Document Art

Kramer, Marcos

-(2013). *Cortar el horizonte*, Buenos Aires: Ediciones Document Art

-(2013). *Taxonomía de un paisaje*, Buenos Aires: Ediciones Document Art

Negri, Javier. "El dilema Landet", Premio Rodrigo Uria (en edición)

Vidal, Sebastián (2013). *Verosímil y ficcional*, Buenos Aires: Ediciones Document Art

Bibliografía general

Barthes, Roland (1968). "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987

Danto, Arthur (1981). "¿Cuándo se produce el arte?", en *La Transfiguración del Lugar común*, Madrid: Paidós Ibérica

Goodman, Nelson (1977). "When is Art?", en Perkins, David y Barbara Leondar (ed.), *The Arts and Cognition*, Baltimore: Johns Hopkins University Press (versión de C. E. Feiling)

Kramer, Marcos (2014). "Heidegger enloquece- ría, José Luis Landet entendió su potencia". Disponible en <http://www.ramona.org.ar/node/54867>

Graciela Taquini. Vive y trabaja en Buenos Aires. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesora Consulta Universidad Maimónides Escuela de Diseño Multimedial. Fue Coordinadora de la Maestría de Curaduría en Artes Visuales UNTREF. Docente Seminario Curadurías Expandidas UNTREF. Pionera en el campo del video arte y los nuevos medios como gestora, investigadora y artista. Curadora de muestras de arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales. Desde 1988 produce obra en video y nuevos medios. En 2011 realizó una muestra antológica de su obra en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta que se replicó en 2012 en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo. Algunas de sus obras están en colecciones nacionales e internacionales. Ha obtenido los siguientes premios: 1984 Reconocimiento a la realización y difusión del Video Cultural. 2005 Primer Premio Video Brasil. 2005 Premio a la Acción Multimedia Asociación Argentina de Críticos de Arte. 2012 Diploma Konex rubro Video Arte. Konex de Platino. 2013 Premio Igualdad Cultural Secretaría de Cultura de la Nación. Gran Premio Adquisición Salón Nacional 2014. Ha realizado libros y publicaciones sobre historia del video y los nuevos medios, incluyendo la Revista TEMAS de la Academia y textos críticos para catálogos. Sobre su obra se han publicado diversos textos escritos y está en colecciones de España, Argentina y Brasil.

Anverso y reverso de la copia

JORGE TAVERNA IRIGOYEN

*El fenómeno más primordial de la verdad,
es mostrarlo por primera vez
en la fundamentación ontológico-existencial
del desvelamiento.
Martin Heidegger*

A comienzos de los '70, a raíz de un episodio que tuvo como protagonista indirecto a Frank Stella, la crítica neoyorkina Cheryl Bernstein publicó una tesis sobre *La superioridad de lo falso*. El hecho, estaba fundamentado sobre el siempre conflictivo terreno de la negación de la originalidad; y en este caso en particular, en torno a las obras producidas por Hank Herron quien, en poco más de un año, 1971, reprodujo toda la labor de Frank Stella realizada durante una intensa década.

El suceso, que tuvo como escenario a la Uptown Gallery, de Nueva York, configuró para la citada teórica la oportunidad de ubicar *un nuevo contenido y un nuevo concepto en el sentido fenomenológico total, por representar en realidad las acciones de alguien que no es Frank Stella*. La crítica Cheryl Bernstein aclara al respecto que *solucionando con un giro maestro el problema del contenido, sin comprometer la pureza del objeto no referencial en cuanto tal, las obras de Herron reproducen la apariencia exacta de toda la obra de Stella*. En tal presupuesto, la crítica considera que en su verdadero sentido estos objetos *son más* —que— *Stellas*: son los cuadros de Frank Stella y algo más. En su doble orientación entre pasado y presente, representan también un adelanto en otro sentido. Dice Bernstein: *Sólo en la imitación, en lo falso, puede distinguirse con tanta fuerza unicidad: el um sich, o esencia, del für sich o realidad. Lo que aquí ocurre es, en*

frase de Sartre, que se revive una experiencia vivida o, para mayor exactitud, que se repinta un objeto ya pintado.

Ver pero también distinto, razonaba Ludwig Wittgenstein. Ver como, no es parte de la percepción. Sin embargo, la experiencia visual, asumida aún bajo bases teoréticas, no tiene fondos. Siempre habrá más campos para tirar líneas no sólo especulativas. Se aprende a mirar mirando; y en este ejercicio, muchas leyes caen por fuerza de la subjetividad que alimenta la experiencia.

Entre el último trimestre de 1998 y el primero de 1999, Francia volvió a poner el dedo en la llaga con la exposición *Millet / Van Gogh*, que cabalgó en tal período. Porque no solamente reabrió el gran interrogante acerca del valor de las influencias sobre determinada concepción estética, sino también se arrojó la propiedad de sugerir que las copias pueden generar vidas nuevas y aún vidas distintas, aunque se perciban sospechosos trasfondos de imitación.

Tomar un modelo no constituye, sin duda, parasitar del mismo. Vocación y aprendizaje pueden conformar caminos paralelos que requieren de *paternidades espirituales*, al menos en el despegue iniciático. Así ocurre singularmente con Van Gogh, para quien Millet permanecerá, además de como un modelo artístico, como una *figura tutelar, consoladora*, según sus propias palabras. La exposición apuntada del Museo D'Orsay puso en flagrante evidencia el vínculo que une a uno y otro, cuando se confronta la obra en apariencias tan diferente. Desde Holanda, Van Gogh en sus comienzos se enfrenta a las dificultades de asumir la figura en el plano. Los grabados de Millet son su auxilio y es así que algunas carbonillas y los primeros óleos de campesinos muestran la evi-



Vincent Van Gogh, *Pietà*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm., 1889. Van Gogh Museum, Amsterdam



Eugène Delacroix, *Pietà*, óleo sobre tela, 35 x 27 cm., 1850. National Museum, Oslo

dencia incontestable. (*El hombre de la azada*, Museo J. P. Getty, de Los Ángeles; *El canastero*, Galería Nacional de Londres; *Los plantadores de papas*, Museo de Bellas Artes de Boston).

El período parisino de Van Gogh le hace tomar distancia de Millet —la pintura urbana y el acorde impresionista lo convueven— pero la memoria del *abuelo* Millet lo vuelve a atrapar en Arlés (febrero 1888 / mayo 1889) y más aún en Saint-Remy (mayo 1889 / mayo 1890). Sus campos de Provenza muestran una inspiración común con Millet, del que retoma libremente numerosos motivos. La exposición aludida, que recorrió con fruición, enfrentó paisajes del holandés —*Campos con gravillas de trigo*, de la Academia de Arte de Honolulú; *Campesino en el campo*, Museo de Arte de Toledo y *Segador en un campo de trigo*, Museo de Arte de Indianápolis— con los del francés: *La primavera*, Museo D'Orsay; *El verano*, Museo de Bellas Artes de Boston; *El otoño*, Museo Metropolitano de Nueva York y *El invierno*, Museo Nacional de Cardiff. Período de Arlés y de Saint-Remy en que una y otra vez, recurrentemente, vuelve el tema del sembrador, hasta que, más allá de la atadura alegórica, se advierte la magistral imponencia de planteos maduros como *Sembrador al sol poniente*, Museo Van Gogh, de Ámsterdam, que resume todo un proceso de asimilación afirmativa.

La historia continúa, como es sabido, en las copias que elabora en el asilo de Saint-

Remy, y que sin embargo nada tienen que ver con un ejercicio académico. *Traducir* en otra lengua pareciera ser su objetivo, basado en un claro orden de admiración. Sin embargo, apreciar hoy el enfrentamiento formal de uno y otro, más allá de la virtualidad excusable del mismo tema, y a lo largo de decenas de pinturas y centenares de bosquejos, commueve y a la vez desconcierta. ¿Hasta dónde igualó a su maestro? ¿En qué medida el recurso de la copia recreada lo impulsó a hallar su propia huella? ¿Otra mirada sobre un mismo objeto creado puede liberar del parentesco o resignificar los contenidos?

En el año de su bicentenario, hace poco más de dos décadas, el Museo del Louvre abrió una muestra antológica cuyos curadores denominaron *Copiar/Crear, 1793-1993. De Turner a Picasso: 300 obras inspiradas por los Maestros del Louvre*. La muestra de marras, aparte de ofrecer un intenso panorama de grandes protagonistas de los siglos XIX y XX, acusó también la intención *muy francesa* de remover conciencias y polemizar con los más seguros y recalcitrantes teóricos acerca de algo que, como el campo de la creación artística, procede de una marcha compleja, diferente según las épocas, y que, no obstante, puede dar lugar a que la *copia*, la derivación analógica, permita la reelaboración de otras concepciones *en torno a o después de*. Para probarlo, abrieron el gran libro del Louvre y allí aparecieron los testimonios vívidos del ya citado Turner, de Géricault, Ingres, Delacroix, Manet, Cézanne, Giacometti, entre otros artistas

contemporáneos como Bacon, Freud, Warhol, Rauschenberg o Jasper Johns. Y entre un ejemplo y otro, entre una recreación y el esbozo de una asimilación formal, entre las fórmulas y los contenidos, las similitudes y las distancias, las familiaridades y los matices, Degas *después* de Biaggio D'Antonio; Matisse *después* de De Hem; Mondrian *después* de la Pietá d'Avignon.

Cursos y recursos del lenguaje; mutaciones y matices de un estilo; reconstrucciones de diseños inmortalizados por la imagen; secretos de taller develados en la paciencia del análisis reelaborativo.

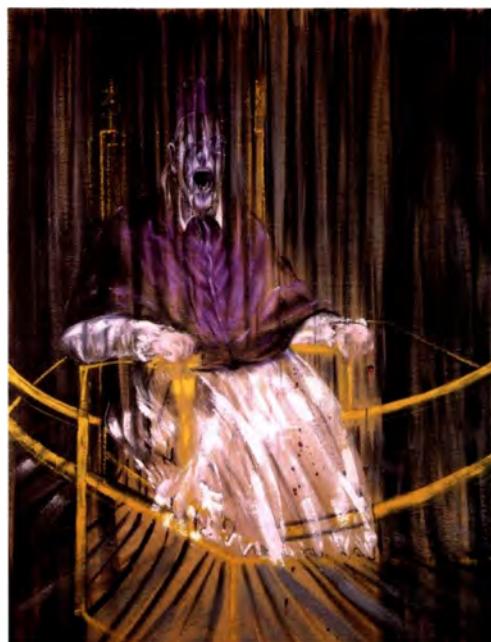
La muestra referida, específicamente, fue más allá del solo intento de ubicar el



Diego Velázquez, *Retrato del Papa Inocencio X*, óleo sobre tela, 140 x 120 cm., 1650. Galería Doria Pamphilj, Roma, Italia

Louvre como *el libro donde aprendemos a leer*, para usar palabras de Cézanne. Tampoco para salvarlo de sus denostadores, tipo Vlamink, quien se ufanaba de no haber pisado nunca el gran museo. Nada de eso. Más bien, y he ahí lo importante, la intención de redescubrir las fuentes, de replantear una vez más lo insondable del proceso conceptivo; la sutil convergencia de las tendencias; *la reverberación* formal ante enunciados aparentemente opuestos; el enigma en fin que emana de la copia y se erige impensadamente en creación.

Ese mismo Cézanne que después reverenció al Museo, alguna vez instó a sus cofrades a quemar el Louvre. *¡Pobre hormiga!*, diría más tarde de sí mismo. Pero el anecdotario



Francis Bacon, *Estudio del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez*, óleo sobre tela, 152 x 117 cm., 1953. Des Moines Art Center, Iowa, EE.UU.

sirve, fundamentalmente, para reubicar la importancia, y si se quiere la trascendencia, que durante siglos tuvo y vuelve a tener la copia: ese acto volitivo de repetir, casi en espejo, lo que otros ojos, otras manos, otros cerebros han ideado en complejo proceso de interacción sensorial y sensitiva. La copia denigrada, menospreciada, avalada. La copia en el peligroso borde del plagio, de la falsificación, de la imitación mediocri-zante. La copia como producto de



Vincent van Gogh, *Mujeres y niños bretones*, acuarela, 1888. Civica Galleria d'Arte Moderna, Milán, Italia.



Émile Bernard, *Bretonas en el prado (Le Pardon de Pont-Aven)*, óleo sobre tela, 93 x 74 cm., 1888. Josefowitz collection, Lausanne, Suiza.

habilidad, como reto, como multiplicación al infinito. La copia como proceso de búsqueda y como vía de solución morfológica y estructuradora. La copia como eslabón, y en oposición, como ruptura.

Degas aconsejaba copiar y recopiar a los maestros. Giacometti (que copió mucho, a lo largo de años), aseguraba: *Copiar es un medio para ver mejor. Hoy, cuando voy al Louvre, todas las representaciones del mundo exterior me parecen parciales, falsas, amputadas.*

Pero la copia puede tener un anverso y un reverso. Por de pronto, puede ser activa o

pasiva, y en ello estriba gran parte de su objetivo. La pasiva es la copia que busca fidelidad, obediencia plena a la obra que se intenta reproducir. Ejercicio. Hay un directo reto a la habilidad, un elemental *fraseo de cocina*, un simple artilugio de medios técnicos. En la copia activa, en cambio, entraría a participar la carga emotiva del que copia, reinterpretando lo que ve, buscando otra dimensión formal y espiritual al plano que quizás intenta reelaborar una síncopa temporal diferente. Es decir, otro tiempo histórico para visualizar la obra del maestro de ayer; el mismo espíritu, visto con los ojos de otro estilo.

Marcel Duchamp tomó la *Gioconda* de Leonardo y le insertó dos gruesos bigotes bajo la nariz. La imagen, que *a priori* fue interpretada como una irreverencia o una impostura, en menos de una década cruzó los mares y se internacionalizó casi tanto como el original que le dio pie. Andy Warhol volvió a tomar la enigmática figura, esta vez para idealizarla en la serialidad del pop-art. Nuevamente, el resultado fue sensacional.

A parte de la pasividad o no del copista (actitud intelectual?) se debe considerar el resorte del empecinamiento reelaborativo. Picasso, por ejemplo, realizó veintiocho veces su visión cubista de *Las mujeres de Argel*, de Delacroix. Copió y siguió copiando, en una redimensión fre-



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, óleo sobre tabla, 77 x 53 cm., 1503-1519, Museo del Louvre, París, Francia



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. Mona Lisa with moustache*, retrato intervenido, 19,7 x 12,4 cm., 1919. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, EE.UU



Andy Warhol, *Mona Lisa Four Times*, 1978. The Art Institute of Chicago, Gift of Edlis/Neeson Collection. Chicago, EE.UU

nética y a la vez gozosa. ¿Qué resultó de ello? La secuencia de un proceso conceptivo admirable: los pasos de una recreación tomada algo así como con *cámara lenta*; la metamorfosis interior de ese proceso de plasmación que, como se dijera inicialmente, no pocas veces emana de espejos deformantes.

El apuntado empecinamiento —que no es sino la temperamentalidad de quien intenta recrear sobre un objeto que halla cargado de sugerencias— está obviamente en el perfil de quien posee su propio poder de expresión. No es copiar por copiar, sino copiar por *buscarse*. Ver y rever en la imagen, en sus planos, en el ensamble de sus masas cromáticas, en su diseño en fin. Porque como decía Ingres a sus alumnos: *Copiando a los grandes maestros, yo quiero que ustedes tomen el jugo de la planta*. Para descubrir lo que subyace dentro de la obra misma. Para hallar lo propio. Para replantearse sentidos, antes que maneras. El propio Degas también lo reconocía así: *Uno no puede nacer solo*.

Curiosamente, hoy en el Louvre la obra de Ingres es la más copiada. Por los copistas *estables* (que no son más de 90 y están autorizados por el *bureau* de copistas, que estampilla cada obra después de realizada y previo a su eventual venta) y los otros, los *amateurs* y artistas incipientes. Caballetes en ristre, entran diariamente al gran templo a hacer su jornada.

Quizá algunos de ellos lleven similar espíritu al que guiaba a Degas, cuando tomaba

de modelo telas de Clouet, de Mantegna, de Holbein. Quizá algunos de ellos estén tras la conquista de lo *verdadero*, como Van Gogh cuando recreaba a Millet en sus campos con parvas o las segadoras. Más allá de especulaciones, la recreación es un camino válido, no necesariamente parasitario de un artista o de una obra. No es ni copia ni imitación. Tampoco es falta de identidad ni vacío expresivo. ¿Qué serían Bacon o Manet sin Velázquez? ¿Qué sería Picasso sin Ingres, sin Poussin, Degas sin



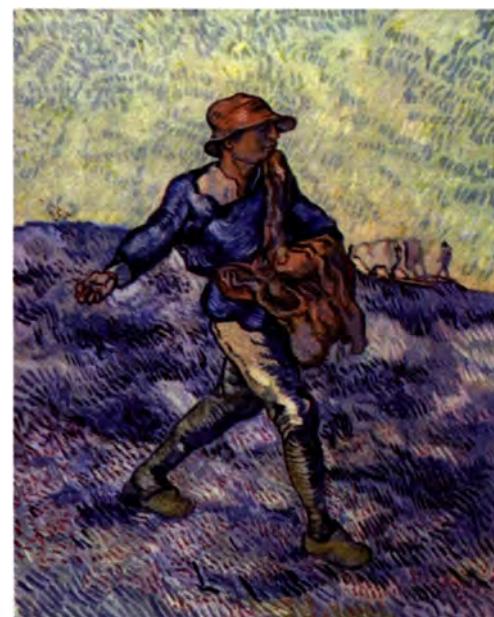
Eugène Delacroix, *Mujeres de Argel en su apartamento*, 1834. Óleo sobre tela, 180 x 229 cm. Museo del Louvre, París, Francia



Pablo Picasso, *Las Mujeres de Argel*, 1955. Óleo sobre tela, 114 x 146 cm.



Jean-François Millet, *El sembrador*, 1850. Óleo sobre tela, 101 x 82 cm. Museum of Fine Arts, Boston, EE.UU.



Vincent van Gogh, *El Sembrador*, 1889. Óleo sobre tela, 80,8 x 66 cm.

Mantegna, Van Gogh sin Hals y Millet, Delacroix sin Rubens y Veronés?

El arte es una cadena infinita, cuyos eslabones tienen secretos inconfesables. ¿Quién puede abrirlas para descubrir el por qué y el cómo? ¿Importa quizás hacerlo o más bien presentirlo? En momentos en que la filosofía propone términos como la *differance* de Derrida, como archiescritura,

como huella e impugnación a la autoridad de la presencia, es incierto ubicar la obra en una entidad irrefutable, como objeto que es. (*¿Existencia de lo creado, ser como poder de creación?*) Incluso, cuando aparece el concepto de *el original como copia*, los extremos se tocan.

La discusión está abierta, sin embargo, y cada vez cabe menos la estrategia de la fal-

sificación en la hermenéutica de las indagaciones, en los replanteos semiológicos, en el presupuesto ideal de un arte en cambio que se somete y es sometido interdisciplinariamente.

Jorge M. Taverna Irigoyen. Crítico, ensayista e historiador del arte. Ha realizado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y comisiones de cultura de instituciones privadas. Fue Profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros de arte argentino y de estética, *Aproximación a la escultura argentina del siglo, Del arte religioso a lo religioso del arte, Cien años de pintura en Santa Fe, La vida cabe en el arte, El juguete: una estética de la posmodernidad, Supisiche, Gambartes o una visión de América, Sergio Sergi, Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo, Juan Grela, Obra gráfica*, etc. Miembro de Número de la ANBA desde 1995. Presidió la corporación entre 2007-2009. Presidió la Fundación Alberto J. Trabucco e integró el Consejo de Administración de la Fundación Federico Jorge Klemm. Fundador y Director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de las Asociaciones Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto. Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AAC, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero.

*Impreso por TribalWerks Ediciones
Octubre de 2015*

ISBN 978-950-612-119-8



9 789506 121198



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES