

LA EXPERIENCIA ACTUAL DEL ARTE



Isabel Fraile Martín
Víctor Gerardo Rivas López
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXI

LA EXPERIENCIA ACTUAL DEL ARTE

LA EXPERIENCIA ACTUAL DEL ARTE

Isabel Fraile Martín
Víctor Gerardo Rivas López
Coordinadores



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXI



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Enrique Agüera Ibáñez

Rector

José Ramón Eguibar Cuenca

Secretario General

Pedro Hugo Hernández Tejeda

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Alejandro Palma Castro

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Felipe Adrián Ríos Baeza

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de publicaciones de la FFyL

La experiencia actual del arte

Primera edición, 2011

ISBN: 978-607-487-356-6

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: (52-222) 2295500

ISBN: 978-607-487-356-6

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

CP 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: (222) 2295500

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
1. AVATARES DEL OBJETO ARTÍSTICO	17
MUERTE Y RENACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA <i>Víctor Gerardo Rivas</i> y <i>Citlalli Molina Vázquez</i>	19
EL SIGNIFICADO CULTURAL DEL DANZÓN 2 DE ARTURO MÁRQUEZ EN UN MUNDO GLOBALIZADO <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> e <i>Hilda Martha Jiménez Castillo</i>	31
LO ESTÉTICO Y LO EXTRA-ESTÉTICO DEL CARTEL <i>Víctor Gerardo Rivas López</i> y <i>María Auxiliadora Zamorano Carreón</i>	55
EL DISEÑO EDITORIAL: UN PLACER ESTÉTICO HECHO OBJETO <i>José Ramón Fabelo Corzo,</i> <i>José Antonio Pérez Diestre</i> y <i>Bertha Laura Álvarez Sánchez</i>	69
2. LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA	83
LA REPRESENTACIÓN DEL SONIDO EN EL SIGLO XX <i>Gerardo de la Fuente Lora</i> y <i>Marleni Reyes Monreal</i>	85

<p>LA ONTOLOGÍA Y LA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DIGITAL. EL CASO DE PEDRO MEYER <i>Alberto Carrillo Canán</i> y <i>María Lourdes Gómez</i></p>	97
<p>APROXIMACIONES A LA VIDEODANZA <i>Gerardo de la Fuente Lora</i> y <i>Martha Erika Mateos Genis</i></p>	117
<p>3. EL ESPACIO DE LO ARTÍSTICO</p>	127
<p>LOS VALORES ESTÉTICOS, EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LAS INSTITUCIONES DEL ARTE <i>Isabel Fraile Martín,</i> <i>Gerardo De la Fuente Lora</i> y <i>Mónica Siboney Martínez Gómez</i></p>	129
<p>LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA PINTURA COLONIAL MEXICANA DE LOS SIGLOS XVI-XVIII <i>M. del Carmen García Aguilar,</i> <i>José Antonio Pérez Diestre</i> y <i>Zayra Yadira Morales Díaz</i></p>	145
<p>LA OBRA CONTEMPORÁNEA Y SU EXHIBICIÓN EN PUEBLA. REFLEXIONES ACERCA DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS <i>Isabel Fraile Martín</i> y <i>Vianey Bautista Díaz</i></p>	155
<p>LAS INSTITUCIONES DEL ARTE EN MÉXICO. MODELOS REFERENCIALES PARA NUEVAS PROPUESTAS CULTURALES <i>Isabel Fraile Martín</i> y <i>Víctor Daniel Aragón Pérez</i></p>	171

PRESENTACIÓN

Como gran parte de la producción cultural e intelectual contemporánea (es decir, la que se ha producido a partir de los años 60, que es cuando la cultura entra en la fase postmoderna o global), la experiencia que los textos que componen este libro describen y delimitan se basa en un desconcierto, en una desilusión o, inclusive, en una cólera impotente, que es en líneas generales lo que siente el individuo común ante la producción artística que desde hace casi medio siglo parece caracterizarse por una extraordinaria, perturbadora *pobreza formal* que impide distinguir la obra de arte de cualquier otro artefacto u objeto. Y aquí conviene aclarar que al hablar de pobreza formal no nos referimos a la falta de *efectos especiales* en su sentido más amplio, que no nada más se circunscribe a lo cinematográfico, sino a la falta de un vínculo estructural entre la forma en la que aparece la obra y su plausible sentido creador. Si, para no ir más lejos, comparamos la deslumbrante sencillez de una escultura de Moore (tan cercana, en cierto sentido, a la estatuaria antigua y al unísono tan moderna) con ciertas esculturas “efímeras” que nos presentan objetos que el artista ni siquiera se ha tomado la molestia de esculpir y que se ha limitado a acomodar de cierto modo antes de proceder a su destrucción, no podremos menos que sentir extrañeza ante el hecho de que se llame “arte” lo que, al menos en apariencia, no es sino un mero arreglo o disposición de ciertos elementos de acuerdo con un sentido “crítico” u “original” que el artista tiene, sin embargo, que hacer explícito por medio de una serie de glosas y didascalias que suplen la falta de trabajo manual y hasta de habilidad técnica. Sin los textos que nos hablan de las pretensiones del artífice o sin el

apoyo de los críticos que lo canonizan como tal, lo más seguro es que una abrumadora mayoría de lo que hoy en día llamamos “arte” no pasaría de ser ocurrencia, dislate o mera improvisación, lo cual, reiteramos, es aún más obvio cuando se compara con el tremendo desarrollo formal de la primera mitad del siglo XX tanto en la plástica como en la literatura y en el cine (pensemos en el expresionismo abstracto, en el realismo mágico o en el cine de autor). Por decirlo literalmente, a partir de los 60 no ha habido *forma* de saber si la obra es o no de arte, pues por su aspecto parece un objeto como cualquier otro, sea uno de los productos que la publicidad convierte en los íconos de la comodidad, sea uno de esos cachivaches con los que atiborramos el desván.

Tal es, pues, la experiencia actual del arte: el no saber si hay que admirar o denostar, el tener que esforzarse por suplir con una interpretación audaz lo que la obra no hace ver, el llenar con discursos el vacío del aspecto. Y lo más sintomático del asunto es que esa experiencia se originó históricamente hablando con el objeto cuyo título estructura la serie de reflexiones que contiene este libro y que contendrán sus sucesores dentro de la misma colección: la mítica *Fuente* de Duchamp,¹ un mingitorio común y corriente que por la sola imaginación del artista se convirtió en una obra de arte. ¿Qué le permitió a Duchamp transgredir de un modo tan violento la tradición milenaria de la escultura y de la plástica en general, tradición cuya continuidad, como lo vio mejor que nadie Hegel, se basaba en la *idealidad o espiritualidad de la forma* que el artista era capaz de crear, la cual incluía por fuerza la unidad de la capacidad técnica del artífice? Por extraño que resulte, la idea de creación. Para Duchamp, la obra como tal no podía ser un simple objeto por más bello o admirable que resultase como proeza técnica, tenía que ser un proceso socio-individual que involucrase, por una parte, el sentido mismo de la tradición en cuanto trascendencia formal de la creatividad humana y, por la otra, la sensibilidad del propio espectador, quien, para en verdad experimentar lo

¹ Precisamente con este texto se inicia la colección de libros *La Fuente*, serie de publicaciones de la Maestría en Estética y Arte (MEYA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

novedoso y hasta perturbador de la obra, debía abandonar todos los prejuicios acerca de lo que el arte es, comenzando por el más importante de todos: que tuviese una forma *sui generis*, única y, por qué no, bella, que hubiese brotado de las propias manos o, al menos, del genio del creador. Para el Duchamp de 1917, la *Fuente* representaba una auténtica transgresión de todos los códigos habidos y por haber respecto a la forma que debe tener una obra de arte tanto del lado del artista como del espectador, es decir, respecto a un modo de aparecer y un modo de sentir que deben coincidir en lo bello, en lo sublime, en lo trágico o en cualquiera otro de los grandes valores de la tradición. De esta guisa, en vez de poner lo artístico en el proceso de elaboración de un objeto y en la espiritualización (o al menos refinamiento) del espectador, Duchamp lo puso en la audacia imaginativa del artífice y en la percepción de un objeto cuyo sentido más profundo iba de la mano con el de participación: ver la *Fuente* como obra de arte y no como mingitorio exigía nada menos y nada más que poner entre paréntesis la tradición milenaria de la plástica que desde los griegos había buscado expresar a través de la obra una realidad digna de representarse por medio de un cierto valor, fuese lo bello o fuese cualquier otro (como lo grotesco). Con su límpida y suave forma, la *Fuente* parece la más bella de las esculturas mas no por eso deja de aludir a funciones orgánicas que nada tienen en común con la sublimidad o con la espiritualidad que, se supone, pone a nuestro alcance el arte. La percepción del objeto obliga, de entrada, a trazar un horizonte de sentido distinto y, más aún, contradictorio, en el que la función elemental de aquél se tensa entre la máxima elevación onírica y la máxima secreción orgánica. Este carácter violento del objeto que desestabiliza su percepción, no obstante, es sólo la mitad de la cuestión, y ni siquiera la más importante, ya que también hay que considerar el papel que juega en la tradición artística la creatividad. *Prima facie*, un objeto que no haya brotado de la libertad imaginativa y de la capacidad formadora del artista individual (capacidad que involucra también pericia técnica o dominio del oficio), no amerita el nombre de obra de arte. Y la *Fuente*, en ese sentido, no debería serlo, ya que Duchamp no la esculpió sino simplemente la adquirió en algún almacén de muebles para

baño. Así que, desde el punto de vista de su producción, la *Fuente* también rompe con la continuidad canónica entre la creatividad, la maestría del artista y el sentido único de la obra que se hace patente en la capacidad de informar la realidad. No todos somos artistas porque no todos tenemos esa capacidad y porque, por más que imaginemos de vez en cuando una escultura, un cuadro o una novela maravillosos, no podemos llevarlos a cabo pues carecemos de la destreza para ello; empero, Duchamp hizo a un lado sin más ese ideal y puso al alcance de cualquiera la producción de obras de arte que la tradición filosófica y crítica, en cambio, había considerado incluso el distintivo de cierta afinidad con lo divino.

Si tomamos en cuenta lo anterior, veremos que la experiencia actual del arte, es decir, *la experiencia de la pobreza de la forma que ha dominado la cultura a partir de los 60*, resulta sumamente extraña: no consiste en el asombro ante una obra originalísima ni ante los alcances de la creatividad humana, mucho menos ante la revelación de un sentido trascendente o fundamental para la existencia de cada cual y del cosmos a la vez. Es más bien el contacto con un objeto que en sí mismo no muestra nada fuera de lo común y que sólo manifiesta su valor artístico cuando somos capaces de mirarlo de cierto modo, poniendo entre paréntesis su propio aspecto, el peso de la tradición y el de nuestras convicciones. Este triple desplazamiento, como es de esperarse, lleva implícitas pérdidas y ganancias. Entre las primeras hay que considerar, sobre todo, la desaparición de la forma tal cual y la de los valores que representaba en un mundo cultural donde el arte, como todavía lo pensó Heidegger, tiene una misión que cumplir, a saber, retrotraer lo humano a la unidad ontológica con el ser por medio de la cuádruple relación de lo divino y lo mortal, lo celeste y lo terrestre; mas también hay que tomar en cuenta la pérdida de la capacidad de sublimación del propio espectador que, contra lo que pensaron Schiller y el Idealismo Clásico Alemán, ya no proyecta lo humano como un fin en sí mismo en medio de una naturaleza escindida por la historia y por el incesante desajuste de las fuerzas vitales que hacen que el hombre sea al unísono una imagen de Dios y el más deleznable de los vivientes. Sin la forma que permite identificar la obra de antemano como tal, sin el valor de lo artístico como encuentro con el misterio

del ser y, *last but not least*, sin el desdoblamiento del propio espectador que hace del arte el vehículo por antonomasia para reconocer su propia humanidad en un plano universal, las pérdidas parecen abisales y la experiencia del arte se reduce prácticamente a un entretenimiento, a un pasatiempo sin mayor trascendencia, cuando no a la arbitrariedad con la que cualquiera puede decir que lo que hace o lo que le gusta es arte, digan lo que digan los demás, que es, de hecho, lo que sucede desde hace ya varias décadas.

Ahora bien, si las pérdidas son tremendas, también hay que justipreciar las ganancias que la pobreza de la forma conlleva, por más desdeñables que parezcan. Entre ellas, la primera es que el carácter amorfo de la obra (que en esencia ya no tiene que haber brotado de la creatividad del artista individual) abre el sentido de la creación tanto a agentes no humanos, como máquinas, ordenadores y procesos naturales, como a una serie de objetos que provienen de culturas ajenas a la tradición (que es, al fin y al cabo, occidental) y al ámbito de lo artístico. Así, que una cañada rocosa, una máscara indonesia o un mingitorio que se ha fabricado en serie aparezcan como obras de arte puede verse como una experiencia mucho más profunda de la creatividad, por más que ello signifique sacrificar nuestras ideas acerca de la originalidad y, más aún, de la naturaleza antropomórfica del sujeto creador. De suerte que la pobreza de la forma puede considerarse una ganancia, por más extraña que sea. Algo similar ocurre con la pérdida del valor trascendente –o más bien metafísico– de lo artístico, según el cual en la obra se hace patente el vínculo con lo divino, mas también con la propia naturaleza humana. Frente a la radicalísima desaparición de estos valores, podríamos argüir que el arte contemporáneo hace factible por vez primera en la historia una experiencia de la realidad en la que el sentido de la creatividad tiene que redefinirse por fuerza al margen de la tradición filosófica (aun de la fase crítica de la misma que encarnan Heidegger y sus aláteres hermeneutas). En virtud de su carácter amorfo, es cierto que el objeto no basta para traer a la luz la insondable relación de lo divino y lo humano, pero eso nos lleva a preguntarnos de qué manera hay que pensar, entonces, el ser creativo del hombre allende la valoración tradicional que lo identificaba con lo divino o con un ideal antropomórfico que hoy

es difícil de reivindicar por más que eso nos desconcierte o apesadumbre. Con lo que llegamos a la tercera y más importante de las ganancias que la experiencia actual del arte puede proporcionarnos: la de ahondar en el aparecer mismo de la obra como un fenómeno cuya singularidad refleja la de nuestra propia sensibilidad.

Con esto último, nos referimos en concreto a una característica de la obra de arte contemporánea que ya hemos puesto de relieve: que nos obliga a verla de un cierto modo que contradice, al menos en apariencia, su propio aspecto irrelevante. ¿Qué ve, por ejemplo, un espectador común, en la *Fuente* de Duchamp, sin que haya leído a Platón, a Alberti o a Danto? Un mingitorio que se manufacturó para desechar ciertas excreciones, no un objeto que se creó para representar un sentido espiritual. Esto, en principio, es algo nuevo en la historia del arte porque, como también hemos señalado, la *Fuente* es un objeto ordinario y hasta vulgar, si tomamos en cuenta su función utilitaria. No obstante, si contemplamos el objeto al trasluz de la tradición, su aspecto cambia por completo, pues de súbito aparece algo que pone en juego la afinidad entre la sensibilidad y el entendimiento que Kant consideró la piedra de toque de la experiencia estética en general y artística en particular. La *Fuente* se presenta ante nuestros ojos con toda su enigmática plasticidad y su devastador sinsentido, por lo que la sensibilidad, lejos de orientarse (como lo pensó Kant) hacia lo bello o hacia lo sublime en un libre juego de imágenes, se detiene en la perplejidad que provoca la percepción: ¿cómo es que un mingitorio tiene valor artístico? El espectador, pues, ni se arroba ni se proyecta, simplemente observa de hito en hito el objeto y, ante la imposibilidad de juzgarlo con esa feliz ecuanimidad con la que cualquier obra anterior a la *Fuente* nos transportaría por principio, tiene que volver la mirada a la de los demás para ver qué les parece. En otros términos, obras como la *Fuente* y todas las que en ella se han inspirado, sobre todo a partir de los 60, tienen la virtud de hacernos conscientes del carácter problemático y más aún enigmático que cualquier proceso perceptivo tiene, no solamente el del arte. Y ahí radica, precisamente, el sentido de la experiencia que con lo artístico se nos revela: en la recuperación crítica del núcleo sensible o, por mejor decir, *estético* de la experiencia de la realidad, núcleo que desde un punto

de vista fenomenológico antecede con mucho a cualquier teoría que hagamos al respecto. Pues si bien podemos enunciarla de una manera de o de otra, la experiencia del arte en sí misma porta un sentido *sui generis* que no es dable reducir a las concepciones al uso ni a los esquemas preestablecidos. Detengámonos en esto último. A primera vista (y aquí la expresión es literal), obras como la *Fuente* han brotado de la arbitraria decisión de un artífice que ya ni siquiera puede reivindicarse como creador. Si partimos de esta condición, prácticamente cualquier objeto sería una obra de arte a condición de que el artista en cuestión contara con el aval de la sociedad y los demás estuviesen de acuerdo en así considerarlo. Sin embargo, lo cierto es que el gesto de Duchamp no puede repetirse sin mayor esfuerzo, y no solamente porque falte el apoyo de los demás sino porque el valor artístico del objeto no sólo depende de la decisión del artista o del público; también hay que considerar la capacidad del propio objeto para llamar la atención, para hacer visible algo que sin él no lo sería. En otros términos, a reserva de lo que digamos sobre ellos, hay objetos como la *Fuente* que pueden verse como obras de arte y hay otros que por más que los saturemos de propaganda o de reflexiones jamás se manifestarán como tales. Esto, que es el reducto último de la experiencia actual del arte, nos muestra que no cualquier cosa puede verse como una obra artística ya que, por más que la forma haya desaparecido en el tráfigo de la producción ilimitada de objetos y por más que la trascendencia haya naufragado en el nihilismo contemporáneo, debe haber una capacidad en el propio objeto para hacernos experimentar un sentido único, y no todos los objetos la poseen. Esta capacidad o auténtica potencia transfiguradora del objeto se hace visible en la *Fuente* con independencia de las sofisticadas explicaciones de Duchamp o de cualquiera de sus críticos. ¿Por qué? Porque la identificación de lo artístico en su sentido más elevado, lo bello, y de lo orgánico en su sentido más corpóreo, la secreción, abre nuevas vías para la expresión del propio ser y a su relación con el orden de la representación cultural. Y eso se ve en la *Fuente* misma, en cuyo alabastro no fulgor se refleja el de un cuerpo que secreta sustancias porque está vivo y el de una sensibilidad que se desenvuelve junto con la complejidad de la existencia allende las idealizaciones. No basta,

entonces, que alguien diga que un objeto es artístico simplemente porque así le place decirlo, es condición *sine qua non* que el objeto se muestre como tal en cierta medida, que obre en nosotros y nos haga ver lo que nunca habríamos percibido sin él.

Junto con el redescubrimiento de la dimensión estética de la realidad se da, pues, la del carácter social de la experiencia del arte. Si nadie puede por sí solo postular la condición artística de un objeto cuya forma es la de cualquiera que se haya producido en serie, entonces la valoración de aquél dependerá tanto de la potencia que acabamos de subrayar como de un acuerdo social cuya relatividad se conjurará de antemano merced a la potencia del objeto y a los alcances de la sensibilidad de los espectadores, que aun sin la afinidad con el entendimiento percibirán un sentido fundamental en la obra. Contemplar la *Fuente* es, conforme con esto, participar en una visión común cuyo sentido nunca puede apoyarse tan sólo en el aspecto del objeto, sino en su potencia transfiguradora, a lo que habrá que agregar, por parte del espectador, la capacidad de compartir con todos los demás justamente lo que se ve. Por eso, instituciones como el museo no se abren ya a una experiencia imaginativa personal e inefable como la que canonizó la estética romántica, sino a una experiencia colectiva en la que las miradas se entrecruzan junto con el parecer de los espectadores. Ver la obra es, en último término, anticipar lo que los demás han visto o verán en ella, comenzando por el artista y acabando por cualquier futuro espectador. Y aquí volvemos a percibir, pese a todo, la extraordinaria ganancia que implica la ausencia de una forma que permita identificar la obra como tal, que la salve de la incertidumbre frente a la evanescencia de todos los objetos utilitarios. La obra como objeto se transmuta, pues, en una experiencia perceptiva compleja y socio-histórica donde cada cual ve y siente en referencia a un mundo en permanente devenir.

Por todo lo anterior, no es de extrañar que la así llamada “muerte del arte”, que en esencia consiste en la pobreza de la forma que hasta aquí hemos elucidado, coincida de una modo tan cabal con la “estetización de la experiencia”, que implica la proyección de la experiencia del arte que nos obliga a abrirnos a la mirada ajena, allende los localismos y las tendencias del presente, a todas las

esferas de la realidad (sean teóricas, morales o de cualquier otra índole). Mientras que conforme con el esquema trascendental kantiano lo estético simplemente apunta a una afinidad que ya hemos puesto de relieve entre la sensibilidad y las formas naturales o los ideales morales, hoy en día lo estético alude a la condición relativa del conocimiento y de los patrones con los que juzgamos nuestras acciones y las de los demás dentro de un mundo socio-histórico cuyos alcances morales han obligado a hacer a un lado la pretensión de una verdad objetiva y de un sentido absoluto para la vida. De suerte que al no haber una forma que la defina como tal dentro del inconmensurable proceso de producción de objetos y bienes de consumo, la obra reverbera en todos y cada uno de ellos y les comunica, al menos en principio, esa potencia para hacerse ver pese a la pobreza que ya hemos señalado, la cual se impone por encima de la arbitrariedad subjetiva. En sí, la estetización debe verse como una consecuencia inevitable de la muerte del arte o del simple empobrecimiento de la forma que permitía discernir cuándo estábamos en presencia de él por más extraño que fuese su modo de aparecer (pensemos de nuevo en Moore, a quien nos hemos referido al inicio). Y con esto se hace menester elucidar una cierta ambigüedad en el uso de las fechas que hasta aquí podría haberse percibido, ya que hemos dicho que la experiencia actual del arte comenzó en la década del 60 mientras que hemos afirmado que su génesis puede localizarse en un objeto mucho más antiguo, la *Fuente*, que data de 1917, y que, sin embargo, se ubica dentro de una experiencia muy distinta a la nuestra, experiencia de la forma plena y soberana que, tras romper con sus referentes figurativos o miméticos, se lanzó al desarrollo de sí misma de Picasso a Pollock y hasta prácticamente la exhibición en 1964 de la célebre caja de detergente *Brillo* con la que Warhol inauguró nuestra época. ¿Cuál es, pues, el sentido de vincular la experiencia actual del arte con la *Fuente*, antes incluso que con la caja de *Brillo* o, inclusive, con las latas de sopa Campbells que la precedieron en 1962? Huelga decirlo, la desaparición de la forma y del sentido creador trascendente, lo que se hace obvio en el caso de Duchamp y no en el de Warhol, por más que haya sido éste y no aquél quien ha abierto la puerta a una nueva época, la de la estetización universal de la experiencia.

De 1917 a 1964 la forma encontró su último esplendor, el de las vanguardias y el modernismo iconoclasta, pero ya la *Fuente* había anticipado su desaparición, que es por lo que simboliza y delimita, *avant la lettre*, nuestro propio horizonte. *Vale*.

Con las reflexiones precedentes sobre “la experiencia actual del arte” hemos querido introducir el primer volumen de la colección de publicaciones de la Maestría en Estética y Arte (MEYA), que, en alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, lleva por título *La Fuente*.

En las páginas de esta primera entrega se dan a conocer los resultados de las investigaciones conjuntas que los estudiantes de este posgrado realizan con sus profesores y que encontraron un momento especial de materialización en el I Taller de Avances de Investigación y de Tesis de la MEYA que tuvo lugar en noviembre de 2009. Nutrido de una selección de esos materiales, reelaborados para la ocasión, el presente libro se divide en tres apartados, coincidentes con las áreas de especialidad de la MEYA. Así, en el primero de ellos y bajo el título de *Avatares del objeto artístico*, se reúnen las investigaciones de índole estético. En el segundo, que llamamos *Los límites de la representación artística contemporánea*, se presentan los textos vinculados a las nuevas tecnologías y sus consecuencias estético-artísticas; mientras que en el tercero, *El espacio de lo artístico*, se muestran los estudios relacionados con el mundo del arte y sus áreas expositivas.

Antes de concluir, solamente queremos agregar un doble agradecimiento: en primer lugar, a Alejandro Palma Castro, munífico Director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, que nos ha brindado su apoyo incondicional para la realización de esta colección; y a José Ramón Fabelo Corzo, el infatigable Coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la misma facultad, quien con su ímpetu insular nos lleva siempre a buen puerto. *Iterum vale*.

Víctor Gerardo Rivas López
Isabel Fraile Martín
Julio de 2011



1

AVATARES
DEL OBJETO
ARTÍSTICO

MUERTE Y RENACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

*Victor Gerardo Rivas
y Citlalli Molina Vázquez*

El hombre contemporáneo, desgarrado y profundamente solo a pesar de que la postmodernidad supone una identidad lábil e infinitamente metamórfica (o quizá a causa de ello),¹ ha buscado escapar del sufrimiento al que le condena una condición cultural extraña y literalmente terrible que niega los grandes valores de la tradición occidental,² pero en el intento se ha perdido a sí mismo, se ha limitado, y, casi ciego, tantea, responde torpemente al impulso de lo espectacular y del consumo que lo obliga a desear una, otra, mil veces, objetos con los que no se identifica,³ por lo que termina por aparecer escindido e incapaz de reconciliarse con lo diverso y lo caótico del presente pero también con el fenómeno histórico que de acuerdo con Nietzsche revela la trascendencia de lo humano, es decir, la tragedia.

Pero, ¿por qué Nietzsche parte de la tragedia para entender el ser del hombre? Porque sólo a través de ella se alcanza una justificación estética o absoluta de la vida. Una y otra son indivisibles porque únicamente en la tragedia el hombre experimenta lo real en su totalidad y lo reconoce como algo que se manifiesta

¹ Sobre la concepción postmoderna de la identidad, ver: "El ocaso del sujeto y el problema del testimonio" en Gianni Vattimo, *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, pp. 43-59.

² Respecto a esta cuestión, ver: el capítulo 3 del libro de David Havey que se cita en la bibliografía.

³ Jean Baudrillard ha criticado sin tregua a lo largo de su obra esta alienación que ya Marx había sacado a la luz y que el desarrollo del capitalismo no ha hecho sino acentuar. Para una opción a ello, ver del propio Baudrillard *De la seducción y La société de la consommation*.

ante él sin que haya manera de rechazarlo o de intentar dominarlo, pues lo real absoluto (que Nietzsche llama “lo dionisiaco”) indica que el papel del hombre en este mundo no es el dominio abstracto sino la experiencia concreta de la transfiguración. Así que de un modo o de otro la tragedia nos lleva a la necesidad de transfigurar nuestro ser conforme con el dinamismo de lo real que se pone de manifiesto en la dimensión artística que hace de la apariencia la realidad más profunda.⁴ Como apariencia entonces la realidad hace entender al hombre dos cosas: la primera, que huir de la tragedia es imposible, que negarse a recibir lo que llega como impulso es igual a quedarse ciego; la segunda, que debe entenderse que hay un consuelo para lo inevitable, o sea, para lo real mismo, y que ese consuelo es el del arte, donde el hombre es completamente capaz de alcanzar la armonía con los otros y consigo mismo, la reconciliación que, en cambio, no halla en la vida “real”.

Como consuelo metafísico, el arte da sentido al sufrir del hombre, lo cura de la ceguera ante la realidad, porque la tragedia pertenece al mundo de la visión de lo que en apariencia no tiene sentido, por lo que cuando el hombre logra alcanzar esa nueva mirada, puede entender que está en el mundo de otra forma.

Los mundos artísticos del sueño y de la embriaguez

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*

De esta afirmación parte Federico Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* para introducir al lector poco a poco en la gran pregunta

⁴ Para una comprensión concreta del concepto de “apariencia” tras el pensamiento de Nietzsche y en relación con la revaloración fenomenológica de la existencia que de una manera o de otra es deudora de Nietzsche mismo, ver: *Introducción a la metafísica* de Heidegger, p. 94-109.

de la modernidad y que la postmodernidad no puede sino plantear pese a todo: ¿cómo entender la acción humana? Y más adelante Nietzsche develará que tal vez sea sólo el sufrimiento el que conduzca al hombre a alcanzar la experiencia estética y, por tanto, a la comprensión de sí mismo.

Hay, afirma Nietzsche, dos instintos que marchan en abierta discordia, uno a lado del otro, excitándose mutuamente, hasta que por un milagroso acto metafísico de la voluntad se identifican y engendran la obra de arte. Tales son el instinto apolíneo y el dionisiaco, que Nietzsche vincula con los mundos artísticos del sueño y de la embriaguez, respectivamente.

Apolo, en cuanto dios del sueño, es también el dios vaticinador que domina la verdad superior, la perfección pura de los estados fantásticos y, además, la profunda conciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce múltiples efectos auxiliares y salvadores, todo lo cual es el análogo de la capacidad vaticinadora y, en general, de todas las artes que hacen posible y digna de vivirse la vida en la medida en que la convierten en algo que se realiza constantemente, que va tomando concreción a pesar del sufrimiento. Sin embargo, la delicada, línea que nos separa de las emociones salvajes no puede traspasarla Apolo, pues, si lo hiciese, perdería la solemnidad de la bella apariencia; Apolo, como la magnífica imagen divina del principio de individuación, comunica al hombre todo el placer y la sabiduría de la apariencia, junto con su belleza, pues lo que en verdad nos define como individuos es una imagen ideal que proyectamos con toda la potencia onírica de la ilusión, lo cual permite hacer una analogía entre el carácter creador de lo apolíneo y el sentido individual de la existencia.

Pero con cuánta frecuencia esa individualidad aparente se ve sacudida por una emoción imprevisible que asciende desde el fondo más íntimo del ser y nos arrastra inevitablemente a la esencia de lo dionisiaco que se pone de manifiesto en la embriaguez y la pasión, con la que como por arte de magia logra renovarse la alianza entre los seres humanos y realizarse el momento en que el artista mismo deja de obrar sobre los materiales externos y se convierte en una obra de arte; en ese momento, la potencia artística o

transfiguradora de la naturaleza se revela bajo los estremecimientos de la embriaguez y desgarrar la individualidad en aras de un ser común, absoluto, en el que cada cual se reconoce con el todo, incluso con lo que niega la diáfana potencia de la razón: “ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Isleño, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca”.⁵

El hombre griego conoció y sintió los horrores de la existencia y para soportarlos tuvo que inventar una serie de dioses que lo ligaran a la existencia a pesar del dolor, ante el cual se posó Apolo como el orden divino de la alegría, por lo que para el griego la existencia ya no resultaba indigna sino profundamente deseable bajo el espejismo de la belleza. Para ser soportable y aun deseable, para que no pueda hacernos desesperar de la vida, el horror necesita siempre la visión extática de la apariencia placentera. Es así que Apolo descansa sobre un sustrato de sufrimiento y de conocimiento que muestra que en el fondo es inseparable de Dioniso.

En el efecto de conjunto de la tragedia, lo dionisiaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar de recinto del arte apolíneo. Y con esto, el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo a una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisiaca y en que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia, se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio, con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.⁶

⁵ *Ibidem*, 4, p. 57.

⁶ *Ibidem*, 21, p. 172.

Tragedia es igual a visión

En la tragedia, afirma Nietzsche, se despliega un conflicto que trasciende al hombre y que se descarga una y otra vez en un mundo apolíneo de imágenes, semejante al coro que articulaba las representaciones griegas; por eso, señala, el origen de la tragedia es el coro, “esa masa agitada por la excitación dionisiaca” que está buscando todo el tiempo hacer visible lo que hasta entonces era invisible para el hombre, a saber, el carácter inmanente de la existencia;⁷ es más, el coro da de sí la visión convirtiéndose en la expresión suprema de la naturaleza, pues al igual que ésta, al ser partícipe del sufrimiento, proclama la verdad desde el corazón del mundo.

En la tragedia parece toda ley, todo orden natural, toda moral, pero sobre las ruinas de ese mundo derruido el hombre que ha visto lo real puede abrirse a la posibilidad de un mundo nuevo, pues sólo mediante la transgresión de la naturaleza originalmente escindida se puede penetrar el misterio de la sabiduría, que es la fuerza mágica y bienhechora que por encima del horror da sentido a la existencia. Así se entiende el “consuelo metafísico” al que Nietzsche se refiere cuando afirma que también el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia:

Sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual y, sin embargo, no debemos quedarnos de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir.⁸

⁷ De hecho, la revelación de este carácter es el gran logro de la filosofía moderna, aunque es cierto que Nietzsche es el primero que rompe con la articulación racional metafísica que hasta él había determinado la comprensión del fenómeno. Al respecto, ver: Arthur Danto, *Nietzsche as philosopher. An original study*, capítulo 5.

⁸ Federico Nietzsche, *ob.cit.*, 17, p. 138.

Si bien ante el horror que desgarrar la vida (pero que también la refuerza) el hombre resulta un ser indefenso, debido a que no tiene capacidad de decisión respecto a lo que la vida le da como impulso,⁹ hay que decir que, por otra parte, el hombre tiene una capacidad de acción, por más que sea onírica o aparente. Por ello Nietzsche sugiere que es en el actuar donde el hombre puede resolver su eterno sufrir. Acción en la visión, acción en la emoción, acción en el arte.¹⁰ Y aunque la posibilidad formadora de su ser no lo convierta en un creador artístico, sí le redime de su voluntad individual que lo opone al resto de lo real. Como *médium*, el hombre es sólo proyección artística, y su suprema dignidad la tiene en experimentar lo real como obra de arte, “pues sólo como fenómeno estético, afirma Nietzsche, están justificadas la existencia y el mundo”.

A través del arte el hombre puede y debe dar concreción a lo real, pues está condenado a no tener forma y buscar una, a encontrar formas a través del arte y, sobre todo, de la vida misma, lo que es igual a aprender a informar el devenir que para Nietzsche es el ser, a entender las necesidades particulares, a valorar y a sentir a través de la apariencia, todo lo cual equivale a encontrar un equilibrio entre los impulsos apolíneos y dionisiacos. Así, cuando el hombre halla a través del arte la conciliación de ambos, comprende que su propia existencia no se contraponen a la de cualquier otro sino que todos sus impulsos responden a una sola necesidad: la de realizar la experiencia estética.

⁹ Determinación que, por otra parte, constituye el núcleo del pensamiento del gran maestro de Nietzsche, Schopenhauer, aunque en *El mundo como voluntad y como representación* (parágrafo 53 y ss.) esa determinación se expone desde un punto de vista por completo distinto al que Nietzsche aborda, es decir, el artístico, que, en cambio, Schopenhauer expone desde una perspectiva ajena a la estética, es decir, moral.

¹⁰ Para un análisis crítico del concepto de “acción” que pese a que su intención es muy distinta a la de Nietzsche tampoco contradice lo que nos dice el filósofo, ver: Víctor Gerardo Rivas López, “Del cine de acción a la acción del cine en la cultura” en Víctor Gerardo Rivas (ed.), *La imagen en la cultura contemporánea. Una mirada desde la perspectiva de la historia del arte y la filosofía*, Puebla, BUAP, 2009, p. 123 y ss.

Arte, sin embargo no es igual a vida; no puede haber identidad directa entre ambos, sólo una identidad mediada, dado que el arte no es en esencia una imitación de la realidad natural sino un suplemento metafísico, es decir, transfigurador de la misma, colocado junto a ella para superarla; si es cierto que algo de realidad hay en el arte tiene que ser siempre una realidad transfigurada donde todas las diferencias desaparecen. El arte no es por eso voluntad aparente, sino representación, es la compensación de la vida pero no la sustitución. Por ello el arte puede sostener el gusto por vivir, aun siendo lo que la vida es. El arte puede trascender la vida.

Lo trágico de la muerte

Cuando el genio de la música se aleja de la tragedia, explica Nietzsche, ella muere, a Dionisio se le ahuyenta de la escena trágica y se abre paso al drama. Desde un punto de vista histórico, este proceso se da ya con Eurípides, quien, según Nietzsche, convierte la tragedia en una cosa fría incapaz de realizar los dos únicos instintos artísticos. Con la tergiversación eurípidea, que en el fondo no era sino la versión artística del “racionalismo” socrático, se revisó y rectificó la música coral, el lenguaje, la estructura dramática, todo ello fue producto de un grave proceso crítico, de una racionalidad temeraria. Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística que sería la principal causa de la muerte de la tragedia antigua.

Fiel seguidor de las tesis socráticas: “la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz”, Eurípides condujo a la muerte de la tragedia, pues de ahí en adelante el héroe virtuoso tenía que ser un dialéctico, tenía que postular un lazo visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral; Así, la solución trascendental de la justicia quedó degradada al principio de la “justicia poética”. Y el destino ya no fue esa forma en que la existencia adquiere concreción sino el resultado de una acción mala; por su parte, el coro se convirtió entonces en algo casual, algo de lo que se podía prescindir: “la [nueva] dialéctica optimista arroja de la tragedia a la música: es decir, destruye la esencia de la tragedia, esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación de estados dionisiacos, como

simbolización visual de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca”.¹¹

La música, en cuanto arte dionisiaco, expresa el núcleo más íntimo de las cosas, incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca y hace aparecer además la imagen simbólica en una significación suprema; es más, la música tiene que encontrar también la expresión simbólica de la sabiduría dionisiaca, pues “sólo partiendo de la música es posible entender la alegría por la aniquilación del individuo”, porque en la música se manifiesta la vida eterna más allá de toda apariencia y se pone en relación al individuo con el todo, con lo que la vida y la muerte por primera vez se funden en un solo sentido.

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno Primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es sólo símbolo, por ello el lenguaje en cuanto órgano y símbolo de las apariencias nunca puede extraverter la interioridad más honda de la música [...]”¹²

El hombre teórico de la modernidad

El influjo socrático ha formado el hombre teórico de la modernidad, asegura Nietzsche, y éste no es capaz de alcanzar una satisfacción infinita en lo existente, que, en cambio, el artista intuye para defenderse del pesimismo:

Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota cómo éste intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento ningún aguijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo

¹¹ Federico Nietzsche, *ob.cit.*, 14, pp. 122-123.

¹² *Ibidem*, 6, p. 72.

de completar esa conquista y de tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable.¹³

Pero la ciencia encuentra también límites con los que el hombre noble y dotado tropieza inevitablemente, dando paso al conocimiento de lo trágico que para soportarse necesita del arte como protección y remedio.

El mundo moderno (y su derivación en la postmodernidad) desconoce la unidad trascendente que sustentaba el conocimiento socrático, por lo que el hombre teórico se asusta de sus consecuencias. E, insatisfecho, no se atreve a confiarse a la corriente helada de la existencia, no quiere tener la totalidad pues ésta incluye también la entera crueldad de las cosas, así que continúa siendo, dice Nietzsche, “el eterno hambriento, el crítico sin placer ni fuerza, el hombre alejandrino que en el fondo es un bibliotecario y un corrector y que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta”.¹⁴

Ese hombre ciego, que se ha negado las posibilidades de la visión que le confiere la tragedia, es el hombre que ha dejado la mirada estática en su propio reflejo, volcado hacia el exterior, y exige satisfacer una necesidad totalmente contraria a la estética, aquella en la que puede hallar el consuelo de saberse bueno, la glorificación optimista de sí mismo como hombre supuestamente sabio y artista por naturaleza.

Nietzsche llama a esa cultura del hombre teórico la “cultura de la ópera”, pues es ella la que domina el nuevo arte en el que no late ya el dolor de una pérdida eterna, sino la jovialidad del eterno reencontrar, el cómodo placer por un mundo idílico real; el optimismo latente de la ópera ha conseguido despojar a la música de su destino universal dionisiaco e inculcarle un carácter de diversión, de juego con la formas; en la tragedia en cambio, la música no divierte, permite trascender.

¹³ *Ibidem*, 15, p. 129.

¹⁴ *Ibidem*, 18, p. 150.

Renacer en la conciliación

Si a la tragedia antigua la sacó de sus cauces el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, afirma Nietzsche, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre la consideración teórica y la consideración trágica del mundo; y sólo después de que el espíritu se le conduzca hasta su límite y de que su pretensión de validez universal se aniquile, será lícito abrigar esperanzas de un renacer de la tragedia.

La nueva cultura tendría que ser aquella en la que la ciencia quede reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría, una cultura que no pueda ser engañada por las seductoras desviaciones de la ciencia (es decir, de una teoría socrática o racionalista de la existencia) y se vuelva con mirada quieta hacia la imagen total de universo, que aprehenda el sufrimiento eterno como un sufrimiento propio, que pueda vivir resueltamente en lo entero y pleno y empiece a desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico o, mejor dicho, mundano.

Pero para ello es preciso trascender la individualidad, hacer conciliar lo humano y lo natural, de suerte que el hombre llegue al reconocimiento de los otros y de sí mismo, y que en esa lucha tome conciencia de que también el pesimismo es una puerta hacia la comprensión. Cuando pueda, por fin, enfrentarse al horror de la vida sin invadir el terreno de la compasión, del miedo o de lo moralmente sublime, estará empezando a medirse, que es el acto aún más difícil que renunciar a la vida misma.

¿Y qué sentido tiene para el hombre penetrar el horror de la tragedia? Sólo el alcanzar el enfrentamiento con lo histórico, con lo diverso, para hallarse después en un mundo conciliador. El hecho de que a partir del siglo XX el arte haya empezado a abrirse al límite, al espanto, al asombro, al asco, al dolor, insinúa ese primer intento del despertar de la tragedia, el entendimiento de una nueva cultura que lejos de ser refinamiento se ha vuelto sentimiento, y la esperanza de que pronto, el hombre contemporáneo, como anhelaba Nietzsche abandone el ferviente deseo de ser consolado, recupere la mirada que le permita reconocerse con verdad y pueda por fin aprender a reír.

Colofón

Hemos insinuado a lo largo de este trabajo que la crítica de Nietzsche a la preponderancia moderna de lo teórico y moral por sobre lo artístico y, en concreto, trágico, conduce de un modo o de otro a la visión postmoderna de un individuo que se ha liberado de la teoría solamente para volver a caer en una versión aún más extraña de la misma, a saber, la “interpretación”.¹⁵ El desarrollo de esta última tesis, empero, no pertenece al presente trabajo, que es meramente expositivo del pensamiento nietzscheano.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean, Trad. de Elena Benarroch, *De la seducción*, REI, México, 1990.
- _____, *La société de la consommation*, Denoël, París, 1970 (Folio/Essais, 35).
- Danto, Arthur, *Nietzsche as philosopher. An original study*, Universidad de Columbia, Nueva York, 1965.
- Havey, David, *The condition of postmodernity*, Malden, Blackwell, 1990.
- Heidegger, Martín, Trad. de Ángela Ackerman Pilari, *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- Nietzsche, Federico, Trad. de Andrés Sánchez Pascual, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973,
- Rivas, Víctor Gerardo, “Del cine de acción a la acción del cine en la cultura” en Víctor Gerardo Rivas (ed.), *La imagen en la cultura contemporánea. Una mirada desde la perspectiva de la historia del arte y la filosofía*, Puebla, BUAP, 2009, pp. 121-148.
- _____, *Del cine y el mal. Una ontología del presente*, BUAP, Puebla, 2010.
- Schopenhauer, Arturo, Trad. de Roberto R. Aramayo, *El mundo como voluntad y como representación*, 2 vv., Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2005.

¹⁵ Para una crítica de este fenómeno cultural y filosófico en concreto, ver: Víctor Gerardo Rivas López, “Del desamparo contemporáneo en el cine y de los límites de la interpretación” en *Del cine y el mal. Una ontología del presente*, pp. 78-85.

Vattimo, Gianni, Trad. de Juan Carlos Gentile (Historia/Ciencia/Sociedad, 197), *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, 2ª. Península, Barcelona, 1990.

EL SIGNIFICADO CULTURAL DEL DANZÓN 2 DE ARTURO MÁRQUEZ EN UN MUNDO GLOBALIZADO

*José Ramón Fabelo Corzo
e Hilda Martha Jiménez Castillo*

Sabemos que la conformación de la música tradicional en México, así como en la mayoría de los países latinoamericanos, se debe a la aportación musical europea y africana principalmente. El danzón tradicional, género musical cubano y adoptado en México como propio, es una forma que resultó de la síntesis de patrones rítmicos africanos y formas musicales europeas.

Nuestro interés por la obra musical sinfónica *Danzón 2* de Arturo Márquez se debe al hecho de que, al mismo tiempo que es una expresión artística, es portadora de elementos tradicionales, los cuales nos permiten apreciar una carga identitaria representativa de nuestro país.

Una de las formas que nos permite determinar la expresión de identidad en la música contemporánea es la presencia de elementos musicales tradicionales. En este trabajo se pretende demostrar que el *Danzón 2* se constituye, entre otros elementos, por formas musicales y células rítmicas de nuestra tradición. Creemos que una manera de enfrentar los retos que surgen en el siglo XXI, respecto a los temas del universalismo y la cuestión de la identidad, es a través de una actitud abierta y reflexiva en la que se replanteen los patrones tradicionales musicales creativamente.

Nuestra visión es que el *Danzón 2* –obra creada en 1994– del compositor mexicano Arturo Márquez, lejos de ser una de las manifestaciones político-nacionalistas (que sólo tratan de difundir ciertos patrones “convenientes” para los intereses del Estado o de sus instituciones, anunciándose dentro de la vena de la globalización como multiculturalismo), es una pieza sinfónica que se nos muestra como una obra de arte, al tiempo que contribuye a la con-

servación de nuestra identidad, precisamente de aquella identidad que surgió espontáneamente de la praxis del pueblo. De la misma manera afirmamos que dicha composición musical no plantea, a nivel artístico, nuevas propuestas en la expresión de la identidad mexicana. Hecho que repercute de gran manera en la cultura nacional, ya que nos permite observar la significativa posición cultural que logra ante los embates de la globalización hoy en día.

Con la finalidad de mostrar la importancia del *Danzón 2* y lograr comprender su significado cultural, abordamos dos aspectos básicamente: el socio-político y el musical. El primero se refiere a la globalización y sus implicaciones respecto a la cultura y cómo es que ésta condiciona la identidad de un grupo, comunidad o nación. De la misma manera, dentro de estos aspectos, trataremos el nacionalismo político, el cual ha sido utilizado como un movimiento ideológico bajo intereses estatales no siempre coincidentes con los populares. El segundo aspecto a tratar es el musical, básicamente en dos de sus campos: el popular y el de concierto. En lo que respecta a la música popular exponemos datos significativos que nos permiten comprender el origen y las características formales y rítmicas del danzón tradicional. Asimismo, nos referimos a la música de concierto, específicamente a la forma musical y elementos rítmicos que conforman el *Danzón 2* de Márquez.

I. ASPECTOS SOCIO-POLÍTICOS

1. Globalización

La insistente tendencia hacia la homogeneización mundial, es decir, hacia una globalización socio-económica, política y cultural realizada sobre patrones neoliberales, tiende a cancelar definitivamente un mundo en el que la diversidad de modos de vida está presente. Sin tal diversidad, la posibilidad de enriquecimiento y desarrollo cultural en el mundo sería menor, lo cual, a decir de Héctor Díaz Polanco, sería “[...] una jaula de hierro para el espíritu humano”.¹ Por tal razón, este autor opina que la sensación de estar al inicio de un nuevo período histórico exige un cuidadoso

¹ Héctor Díaz Polanco, *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia*, p. 212.

pesimismo de la inteligencia para dudar y debatir, y un gran optimismo de la voluntad para luchar por otro mundo posible y mejor.

Autores como Héctor Díaz Polanco, Juan García García y Luis Villoro nos muestran un panorama optimista para enfrentar los retos de la globalización al exponernos estas tres ideas al respecto: apertura en lugar de cierre a las actitudes globalizantes; conocimiento propio al compararnos y diferenciarnos de los hombres de otros países –dialéctica especular– y proyección a futuro y revisión del pasado para conservar, renovar o imaginar la identidad.

La supuesta homogeneización de las sociedades involucra diversos planos, y entre ellos existen dos que se pueden destacar:

[...] que la globalización conduciría más o menos gradualmente a igualar las condiciones socioeconómicas (equilibrio de las circunstancias de los países empobrecidos [...] lo que a la larga terminaría con desigualdades internas y con asimetrías entre las naciones; [y por otra parte,] que la globalización impulsa un sostenido proceso de uniformidad cultural, merced a la hibridación, entre otros procesos, lo que iría esfumando la diversidad que ha caracterizado hasta ahora las sociedades humanas.²

No obstante las proclamas de unificación de las condiciones socioeconómicas entre los países, el resultado de la aplicación de esta forma universalista neoliberal demuestra lo contrario. La expansión sin precedentes del capital en los últimos decenios ha provocado un incremento de desigualdad en todo ámbito. Asimismo, “[...] ha agravado las condiciones de reproducción socioeconómica y ecológica en el planeta, poniendo incluso en peligro la misma sustentabilidad humana³”.

La homogeneización cultural ha logrado penetrar en el pensamiento académico y en el imaginario, que alimenta el sentido común. A pesar de su inmersión a nivel mundial, no sólo no provoca la uniformidad cultural esperada, sino que, además de complicar el he-

² *Ibídem*, p. 9.

³ *Ídem*.

cho cultural, dentro de ella misma, se registra un fuerte renacimiento de las identidades, lo cual trae consigo luchas reivindicadoras.⁴

Por otra parte, la globalización ha producido mutaciones en los fundamentos teórico-políticos del liberalismo⁵ que le da sustento, sobre todo en lo que respecta a la pluralidad y al comportamiento del capital frente a la diversidad. La globalización, en su fase actual, ha desarrollado una forma de prácticas, que se les sintetiza en el enfoque conocido como *multiculturalismo*.

Estas prácticas están orientadas a dar un tratamiento “adecuado” a la esfera cultural y sus desafíos. En esta fase globalizadora no sólo no se procura uniformar, sino que, por el contrario, se trata de aprovechar la diversidad a favor de la consolidación del sistema, especialmente de los grandes negocios corporativos.

Con sus múltiples rostros benévolos, el multiculturalismo se despliega por todo el planeta. En Latinoamérica se ha insertado con el prestigio de su “defensa” de la diversidad y el fomento del “pluralismo”. Sin embargo, comenta Díaz Polanco, el multiculturalismo que se “mercadea” en los últimos años es un producto completamente *liberal* que ha sido elaborado en los centros de pensamiento anglosajón (Estados Unidos, Canadá, Inglaterra).

Como una ideología del momento diferencial del capital globalizado, el multiculturalismo exalta la diferencia como cuestión “cultural”, al mismo tiempo que “[...] disuelve la desigualdad y la jerarquía que las mismas identidades diferenciadas contienen y que pugnan por expresar y superar. De ahí que acentúe la política del “reconocimiento”, mientras evita toda consideración o política relativa a la *redistribución*, cuya sola entrada denunciaría la desigualdad y apelaría a relaciones igualitarias”.⁶

Este es un indicador de que el multiculturalismo es el enfoque y la “política de la identidad” de dicho neoliberalismo globalizador.

⁴ Ver: *Ibidem*, p. 10.

⁵ El liberalismo (y su más reciente expresión neoliberal) es una corriente de pensamiento filosófico, económico y de acción política que propugna limitar al máximo el poder coactivo del Estado sobre los seres humanos y la sociedad civil.

⁶ Héctor Díaz Polanco, *ob.cit.*, p. 174.

Díaz Polanco sostiene que la defensa de la comunidad, vital en nuestros días, no implica una apelación conservadora a la tradición. Para él, no basta con hacer una mera apología de los usos y costumbres, ya que existe el peligro cierto de que la reivindicación de la comunidad y la autonomía se convierta en “caballo de batalla de nuevos fundamentalismos”. Siempre existirán riesgos de que la defensa de la comunidad, como condición de una lucha política emancipatoria, devenga en manifestaciones fundamentalistas; pero,

[...] las posibilidades de evitarlas o neutralizarlas serán mayores en el marco de una concepción de la comunidad y la autonomía abierta, innovadora e incluyente, que escape del cerco comunalista. Lo que resulta claro es que el camino para la emancipación no puede ser la individualización que actualmente impulsa la estrategia globalizadora. En cualquier caso los desafíos reales que afrontemos en el trance de afirmar la estrategia comunitaria no deben disminuir sino afirmar la convicción de que es en la construcción de comunidad, en toda su extensa gama –desde la localidad, pasando por todas las formas de pertenencias sociales, de creencias, de género, etc., hasta la comunidad nacional y aún más allá– en donde se encuentra una de las claves fundamentales para encarar con éxito las amenazas que implica el régimen del capital globalizador y para abrir el camino hacia un mundo distinto.⁷

2. *Cultura*

Los estudios que se han realizado sobre la cultura, por parte de diferentes disciplinas, tienen por objeto encontrar explicaciones a los patrones de comportamiento. El descuido de la cultura, en este sentido, tiene graves repercusiones para el desarrollo de los pueblos. La cultura es el instrumento más poderoso de investigación y determinación de nuestra identidad.⁸ Desde el campo de

⁷ *Ibíd.*, p. 154.

⁸ José Guadalupe Vargas Hernández, *ob.cit.* p. 3.

la sociología, Raúl Béjar Navarro⁹ define la cultura como: “[...] el conjunto de patrones explícitos e implícitos, manifestados en la forma de vida, que son aprendidos y transmitidos mediante símbolos, que constituyen los logros distintivos de los grupos humanos, tanto materiales como espirituales.”¹⁰

Desde el campo de la psicología, Fons Trompenars, por su parte, “[...] niega la existencia de un sistema de creencias mutuas como la esencia de lo que es la cultura, y enfatiza la existencia de expectativas mutuas como la parte más importante de lo que es una cultura, [...] la cultura es la manera en que se reconcilian los dilemas existentes entre nuestras convicciones internas y el mundo que nos rodea [...]”¹¹

Desde el punto de vista de la semiótica, podemos citar al semiólogo italiano Umberto Eco, quien prefiere utilizar el término ‘función semiótica’, como posibilitador de la cultura cuando dice, “[...] la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación y [...] [la] humanidad y [la] sociedad existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación.”¹²

En el texto del discurso pronunciado en Jerusalén, con motivo del doctorado honoris causa concedido por la Universidad Hebrea, Eco comenta que, para aquel que cree que en alguna parte hay una Verdad que descubrir, ésta no se encuentra en el tumulto, sino más bien en una búsqueda silenciosa. Para este autor, “[...] en el trasiego del mundo de hoy los lugares del silencio permanecen y siguen siendo las universidades”.¹³ Sin embargo, afirma que hay

⁹ Profesor e investigador sobre la identidad nacional mexicana, en colaboración con el Dr. Héctor Manuel Cappello. (Cfr. Pablo, Latapí S., Reseña de “México: Valores Nacionales. Visión Panorámica sobre las investigaciones de valores nacionales” de Ana Hirsh Adler, en: redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/140/14000610.pdf, [Consulta: ene. 02 2009]).

¹⁰ José Guadalupe Vargas Hernández, *ob.cit.*, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

¹² Francisco Osorio, “La semiótica de la cultura”, en <http://www.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/04/osorio05.htm#III> [Consulta: noviembre 13, 2009].

¹³ Umberto Eco, “La fuerza de la cultura podrá evitar el choque de civilizaciones”, en <http://www.prodiversitas.bioetica.org/prensa22.htm> [Consulta: noviembre 13 2009].

pocos lugares en los que es posible la comparación racional entre diversas versiones del mundo. “Nosotros, la gente de universidad, estamos llamados a librar sin armas letales una infinita batalla por el progreso del saber y de la compasión humana.”¹⁴ Al comentar la actitud que se ha de adquirir ante la infancia al hablar del mundo, afirma que

La antropología cultural, al sustituir el concepto de raza por el de cultura, ha obrado en profundidad con el fin de hacernos más conscientes de la pluralidad de las culturas y del derecho de toda cultura a sobrevivir, siempre que su supervivencia no perjudique los derechos de los demás. [...] Digamos a los niños que las diferencias hacen del mundo un lugar interesante en el que vivir. Si no hubiese diferencias no podríamos entender siquiera quiénes somos: no podríamos decir “yo” porque no tendríamos un “tú” con el que compararnos. [...] Digamos que igualdad significa que cada uno tiene derecho a ser distinto a todos los demás.¹⁵

Por su parte, Luis Villoro,¹⁶ al hablar de la cultura, afirma que las creencias y actitudes de una sociedad tienen variaciones considerables de un grupo social a otro, inclusive de un individuo a otro, pero en la medida en que se pueden referir esas variantes a una cultura, se admiten ciertas actitudes y creencias supuestas en todas ellas. Son compromisos ontológicos acerca de lo que se puede aceptar como existente en el mundo, de criterios comunes sobre lo que puede considerarse como razones válidas, de principios normativos acerca de lo que obliga a todo agente, y de preferencias últimas que orientan y dan sentido a la vida. Dichas creencias

¹⁴ Umberto Eco, *ob.cit.*

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ Filósofo mexicano. El motivo de fondo de su pensamiento lo constituye la defensa de la emancipación, la igualdad y la justicia de los seres humanos a través del pensamiento crítico. Para él, lo importante no es pensar exclusivamente desde una sola perspectiva, sino aprender a analizar los problemas en los términos en los que se presentan. (Pedro Joel, Reyes, “Luis Villoro: el valor de la inteligencia o de las virtudes intelectuales”, en <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/villoro.htm> [Consulta: enero 04 2009]).

forman el marco en que se configura el mundo para una sociedad, es decir: la cultura. Abandonar esta “figura del mundo” sobre la realidad y el sentido, y las argumentaciones de esa sociedad, sobre valores y razones, significaría cambiar la propia cultura.¹⁷

3. *Identidad*

La búsqueda de identidad ha estado presente en América Latina desde la Conquista. En opinión de Villoro, “[...] la identidad de un pueblo no es algo dado, sino la imagen que un pueblo se forma de sí mismo. Esta cambia y se transforma, según las circunstancias históricas”.¹⁸

La identidad es un fenómeno anterior a la globalización y su conformación histórica no depende para nada de ella. Sin embargo, hoy recibe sus impactos. Aún así, sigue los mensajes de su propia lógica y responde a la voz de la comunidad. Por ello se puede decir que más que someterse a la lógica del capital globalizador, su existencia es un desafío para aquel. Ello no es óbice para reconocer que su destino está fuertemente condicionado por el despliegue agresivo del neoliberalismo globalizador. Éste trabaja para su integración subordinada al nuevo dispositivo de dominación global o para su disolución. La identidad persiste como una esfera de resistencia particularmente molesta y exasperante para el capital.¹⁹

Villoro expone entre otros argumentos que tal “figura del mundo” suministra la condición en la que puede darse cualquier conocimiento y conducta racional, ya que ofrece criterios para determinar lo que puede ser considerado como racional y valioso. La relación que existe entre la cultura y la identidad es vital para los grupos, sociedades pueblos y naciones, así como es también el fundamento que, a juicio de Villoro, permite la conservación, mantenimiento o transformación de la identidad. Lo que destruye la identidad de los pueblos no es “[...] el cambio en sus formas de

¹⁷ Ver: Luis Villoro, “Sobre Relativismo cultural y Universalismo ético. En torno a ideas de Ernesto Garzón Valdés”, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=15978> [Consulta: enero.02 2009].

¹⁸ *Ibidem*, p. 43.

¹⁹ Ver: Héctor Díaz Polanco, *Ob.cit.*, p. 141.

vida o pensamiento, sino la negación de su capacidad para proyectar y realizar una imagen ideal de sí mismo, en la que el pasado se integre con la realidad actual”.²⁰

Para este filósofo, la identidad de un pueblo no se puede reducir a las características de sus usos, costumbres y formas de vida vigentes. Ya que esa interpretación de la identidad conduce al planteamiento de una falsa antinomia en el enfrentamiento entre distintas culturas, se reduciría a una sola la posibilidad de lograr conservar la identidad de una etnia o nacionalidad: mantener las características que la vuelven “peculiar”. De lo contrario correría peligro su identidad y se asumiría como necesario atentar contra ella para propiciar el progreso del que otros pueblos son portadores.

La identidad no es algo que ya está hecho y que se transmite por tradición, sino un proyecto que se renueva en cada momento, en el cual se interpreta el pasado con el objeto de darle un sentido, con la intención de alcanzar los fines elegidos. La tradición no transmite solamente valores actuales aceptados, también transmite valoraciones originarias olvidadas o perdidas. Por otra parte, también constituye un legado de ideas y conductas consensuadas, así como criterios para poner en cuestión ese legado y transformarlo dejando posibilidades abiertas de elecciones nuevas.

4. *Identidad y nación*

Estableciendo una relación entre la identidad de los pueblos y la nación, Juan García García comenta que la nación es una realidad simbólica que se puede analizar en términos psicosociales de *identidad colectiva*. La ‘identidad nacional’ “[...] surge en un contexto de nuevas geografías fronterizas donde la cotidiana presencia de otras sociedades –otras ‘identidades nacionales’– resulta fundamental para su legitimación y, en definitiva, su misma existencia”.²¹

A criterio de García García, las “identidades nacionales” pudieran tener algo que ver con el juego paradójico de “barrera” y

²⁰ Luis Villoro, *Ob.cit.*, p. 44.

²¹ Juan García García, “Nacionalismo, identidad y paradoja: una perspectiva relacional para el estudio del nacionalismo”, en http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_067_10.pdf, [Consulta: febrero 02 2009].

“camino” como lo es toda frontera moderna. De esta manera, toda “identidad nacional” se recrea –metafóricamente– dentro de unas fronteras; sin embargo, se construye simbólicamente en un juego especular con las identidades vecinas.

Sociólogos de la tradición de G. H. Mead y el interaccionismo simbólico²² hablan de “identidad” en cuanto proceso de identificación y formación de la personalidad individual “en relación con otros individuos”. No obstante referirse Mead a la identidad individual, parece importante el resultado del proceso de contactar o comunicar con otros que menciona Mead. No hay identidad, comenta García, si no hay “un otro”.

Retomando a Henry Tajfel, Juan García afirma que la identidad de un grupo procede de la “comparación” y la “diferenciación” con los grupos circundantes, de tal manera adquieren significado para el propio grupo sólo en relación con las diferencias percibidas con otros grupos y con las connotaciones de valor de tales diferencias. En este punto, nuevamente “[...] la identidad no es lo que somos [...], sino resultado de un proceso relacional por el cual nos percibimos diferentes de los grupos que nos rodean –dialéctica especular”.²³ Respecto a este postulado, cabe hacer la aclaración que las acciones de comparar y diferenciar, utilizadas por Tajfel y García, son utilizadas con miras al propio reconocimiento y que en ningún momento tienen visos de superioridad. Aunque no dejamos de reconocer que en una comparación, inconscientemente se concluye en una superioridad, la especificidad, tratándose de identidades, ha de dirigirse a encontrar en cada grupo, sociedad, comunidad o país, sus propias cualidades.

²² El interaccionismo simbólico es una corriente de pensamiento microsociológica, relacionada con la antropología y la psicología social que basa la comprensión de la sociedad en la comunicación. Se caracteriza por prestar atención casi exclusiva a la comprensión de la acción social desde el punto de vista del actor. El modelo de determinismo cultural lo ha desarrollado más consecuentemente que nadie Parsons que, como es sabido, concibe la sociedad como un sistema de interacción. (Julio Carabaña, Emilio Lamo de Espinosa, “La Teoría social del Interaccionismo simbólico: Análisis y valoración crítica”, en www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_001_08.pdf), [Consulta: junio 16 2009].

²³ Juan García García, *Ob.cit.*

La situación del viaje moderno, imaginado o real; las nuevas geografías fronterizas, “barrera” y “camino” simultáneamente; la nación como realidad simbólica y su juego especular; la no homogeneidad entre los conformantes de la nación –o grupos sociales–, son los argumentos que Juan García maneja, entre otros, para poder dar una posible respuesta desde una perspectiva psicosocial a la presencia de dos tendencias o fenómenos a partir de la década de los noventa. Por una parte “[...] una tendencia acelerada a la mundialización de los espacios, tanto en el sector económico como en el de las telecomunicaciones o el propiamente político; [y] por otro lado, una inesperada reanimación del nacionalismo. Se ha afirmado que ambas fuerzas son pura contradicción, y que la tendencia a la endogrupalidad no es más que el fin del sueño ilustrado del supranacionalismo”.²⁴

Las “identidades nacionales”, según García, no se deben estudiar separadamente, proponiendo solamente culturas homogéneas para cada una de ellas, sino como el resultado de las tensiones centrífugas y centrípetas que la mundialización de los espacios –viajes reales o imaginados– viene produciendo desde que inició la edad contemporánea.

5. *Nacionalismo*

Como resultado de las actitudes “comparativas” y de “diferenciación” respecto de otras culturas, se llegó a hacer una exacerbación del orgullo de la propia nación. Entre estas formas de expresión para definirse como nación surgió el movimiento llamado nacionalismo de tipo ideológico y controlado por los intereses políticos estatales. “[...] [E]l nacionalismo constituye un tipo específico de teoría política; con frecuencia es la expresión de una reacción frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o la identidad nativas”.²⁵ Según David Brading, en Europa, la fuente de la mayoría de las teorías nacionalistas fue la reacción alemana contra la filosofía racionalista y universalista de la Ilustración y de la Re-

²⁴ *Ídem.*

²⁵ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, p. 11.

volución Francesas.

Los dos procesos que se complementan con los nacionalismos dirigidos por los estados son la movilización de la población y la expansión del Estado; después de esto, los estados crean símbolos, fiestas y deportes nacionales, museos, arte, es decir, un proceso de estatización de la sociedad que llega hasta nuestros días. Estas prácticas estatales de articulación y politización de la vida social se exportan al resto del mundo “subdesarrollado” en los siglos XIX y XX.

II. ASPECTOS MUSICALES

1. *El danzón tradicional. Sus orígenes y evolución*

Refiriéndonos ahora al danzón tradicional exponemos a continuación cómo fueron conformándose históricamente los elementos rítmicos y formales que lo caracterizan como género popular de manera que sea posible observar si efectivamente el *Danzón 2* de Arturo Márquez continúa dicha tradición en lo que a ritmo se refiere, no obstante ser una composición sinfónica. Trataremos de mostrar que estos elementos están presentes desde su origen en Cuba y se han mantenido en las composiciones realizadas en otros ámbitos culturales, especialmente en México. En realidad el danzón ha sido desde su origen un producto mezclado de ingredientes culturales de diferentes procedencias. “El danzón no es obra de una raza, un pueblo o un continente. En su sobrio y colorido lenguaje musical participaron por lo menos seis países de tres continentes: Inglaterra, Francia y España, en Europa; República Dahomey, en África; Haití y Cuba, en América”.²⁶

El paso de la *contre dance* de Europa a América, ocurrió a fines del siglo XVII, cuando Francia²⁷ logró arrebatarse a España una de sus posesiones en el Caribe, la Isla de la Española. Los africanos de dicha isla, procedentes de grupos étnicos de los ewes y los dajo-

²⁶ Ángel Trejo, *¡Hey, Familia, Danzón dedicado a...!*, p. 9.

²⁷ La región de la que provino originalmente la *contre-dance* fue Gran Bretaña, en donde, desde el siglo XVII, existía una incipiente tradición musical de procedencia campesina denominada *contry dance*. Cfr.: Ángel Trejo, *Ob.cit.*, p. 9.

mes, asimilaron la *contre dance* de sus esclavizadores bailándola en cañaverales y bohíos.

Fueron los mismos esclavos quienes enlazaron el ritmo que traían de su país natal con la música europea. Dos medios sirvieron para este enlace: bailar la *contre dance* de una manera más libre y alegre e introducir en la estructura musical de ésta, el ritmo propio de los tambores rituales de África: el cinquillo,²⁸ una estructura rítmica que añade una nota a lo normal como, por ejemplo, cinco notas en una barra de cuatro tiempos. Hoy en día se conocen 32 formas de cinquillos en todo el Caribe.

Ambos, *el cinquillo* y *el tresillo*, los cuales se encuentran en la música negra hecha en las Américas, tuvieron su origen en un patrón de “ime line” (patrón rítmico del tiempo) africano de la región sub-Sahariana. Incluido dentro de la base de la pirámide de ritmos de Gerhard Kubik, este patrón [...], sus variaciones y derivados, constituyen el más corto de los ritmos africanos. [...] Específicamente, es un patrón de ocho pulsos que se encuentra frecuentemente en los ritmos asimétricos africanos.²⁹

En lo que respecta a la constitución de la célula rítmica del cinquillo, Leo Brouwer explica, en las “Reflexiones” que integran una parte de su obra *Gajes del oficio*, cómo se compone la célula rítmica del cinquillo y la mezcla que ella conlleva: “[l]as células del danzón, del son y de la rumba tienen dos compases en su estructura: son células bicompasadas. El cinquillo del danzón es la primera música mulata que se ha producido. Es la mezcla de dos células: la africana y la célula ‘blanca’.”³⁰

El duque Abermake se apoderó violentamente de la Habana en 1762, estableciendo una eventual dominación británica en Cuba.

²⁸ Según Cataneo, fue la pieza maestra con que años más tarde se integraría la mayoría de los ritmos afro-antillanos: el danzón, el merengue, la rumba dominicana, el radá, el batá, etc. (Ver: *Ibidem*, p. 12).

²⁹ Samuel A. Floyd, Jr, “La música negra en el círculo caribeño”, en www.herencia-latina.com/Musica.../Texto.htm, [Consulta: julio 27 2009].

³⁰ Leo Brouwer, “Reflexiones”, en *Gajes del Oficio*, p. 87.

De esa manera la *country dance* incursionó en Cuba sin arraigar ni generar influencia alguna.³¹

El nacimiento del danzón tradicional

Ángel Trejo explica que dos factores influyeron para que el danzón naciera en Cuba. La emigración masiva de los colonos franceses asentados en la isla La Española –por la rebelión independentista en 1780 en Haití– llevó consigo a sus esclavos y su tradición musical. Su destino fue Cuba y el sureste norteamericano. El otro factor fue la riqueza musical de Cuba, debido a su punto estratégico geográfico en el Golfo de México. Cuba tenía, por lo tanto, una cultura multinacional con numerosas tradiciones musicales.

La *contre dance* arraiga en Cuba, su nueva patria, a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Es aquí donde la *contre dance* deriva en *contradanza* al sufrir otra transformación, ya que se vio incorporada a la sensibilidad y tradición musical españolas latentes en Cuba. “La música española cumplía [también] con su parte en la constitución de lo que en pocos años habría de terminar por llamarse danzón”.³²

Podría decirse que el elemento fuerte y original que caracterizó la música cubana y determinó la extraordinaria extensión de su difusión e influencia fue el elemento negro.³³

La contradanza, futura madre del danzón, promovió el surgi-

³¹ Le faltó el sabor latino que los franceses le habían impuesto a su *contre dance* y que los españoles le adicionaron a ésta, tanto en Haití, y Dominicana, como en Cuba. Ángel Trejo destaca aquí la importancia del acontecimiento histórico en el surgimiento del danzón, aunque que éste se dio mediante un proceso largo y complicado y no por un simple contacto temporal cultural. (Ver: Ángel Trejo, *Ob.cit.*, p. 13).

³² *Ibidem*, p. 15.

³³ La riqueza rítmica de las orquestas cubanas reside básicamente en la calidad y uso de sus percusiones tocadas por negros. El bongó, las maracas y la clave son los más conocidos entre los elementos de percusión cubana que cuenta con sonajas, güiros, cascabeles, botijas, tamboriles, triángulos, cencerros, marímbula, campanas y todo tipo de tamboras. La marcada influencia negra se encuentra no solamente en el frecuente uso de la percusión, “sino en el uso de la figura rítmica del cinquillo de origen africano, que está presente en gran cantidad de música afrolatina y en el constante empleo de la síncopa. (Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1979, p. 236).

miento de grandes compositores cubanos en la primera mitad del siglo XIX como Ignacio Cervantes y Manuel Robredo Saumell. Este último redujo de 32 a 16 los compases con los que estaba estructurada la contradanza. El primer ejemplo de esta nueva contradanza fue *La Tedezco*. Sin embargo, el danzón, como baile y como expresión lingüística popular, ya había nacido para entonces, y se popularizaba “[...] entre las clases medias y bajas de Cuba”.³⁴ Sólo le hacía falta crearle un ritmo más lento para permitir a la gente bailar su propia coreografía.

Fue Miguel Faílde y Pérez,³⁵ un joven músico negro, de origen humilde y nativo de Limonar, provincia de Matanzas, quien produjo una pieza que es hoy conocida como el primer danzón: *Las Alturas de Simpson*, interpretada por primera vez de manera oficial el 1 de enero de 1879 en un Club que después sería el Liceo de Matanzas. La interpretación fue realizada por una orquesta típica de viento (cornetín, trombón de pistones, figle, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbales y güiro).

“El nuevo ritmo se convirtió en sello distintivo de la cubanidad y del carácter de los nacidos en la Isla gracias a la cadencia y la sensualidad escondidas en sus compases [...]”.³⁶ A este primer danzón se le llamó *Las Alturas de Simpson*, en homenaje a un lugar donde se acostumbraba a dar fiestas y bailes y al que acudía la juventud matancera de entonces.³⁷

Años después, a comienzos del siglo XX, este baile elegante, cadencioso y melódico conquistó toda la isla y se convirtió en el baile nacional de Cuba, no sólo por ser mulato, es decir, africano-

³⁴ Ángel Trejo, *Ob.cit.*, p. 16.

³⁵ Faílde tocaba el cornetín. En torno a su casa se agrupaba numeroso público para “admirar la dulzura y cadencia de su cornetín”. Tocaba además el contrabajo y la viola, y aunque no era pianista, podía interpretar piezas difíciles al piano. Su padre le enseñó los rudimentos de música y lo puso a estudiar con un profesor del conservatorio de París, el señor Federico Peclier, que por entonces residía entre La Habana y Matanzas. Jesús Risquet, “Faílde y Las Alturas de Simpson”, en <http://edicionesanteriores.trabajadores.cu/proposiciones/cuba%20por%20dentro/jrb-failde.htm>, [Consulta Abril 10 2010].

³⁶ *Ídem*.

³⁷ *Ídem*.

español, sino porque en casi todos nuestros bailes se parte de esta fórmula básica: la melodía española-europea y el ritmo africano. Es el baile nacional cubano también porque nació en plena efervescencia independentista.³⁸

Para el año de 1880, el danzón cubano traspasó las fronteras de la isla y llegó a México, país en donde rápidamente se implantó. El danzón llegó a considerarse también como un baile propio debido a sus características alegres y sensuales tan acordes al carácter de la gente de Veracruz y Yucatán, lugares por donde realizó su exitoso arribo.

Cuba y México son las dos patrias del danzón –una por generación y la otra por adopción– porque este género musical ha dado muestras de ser, en ambos países, una representación de nuestros “modos de ser”, de nuestra identidad. En Cuba, como hemos señalado, se tenía un lugar especial para asistir a las fiestas y a la diversión del baile, como lo era el lugar llamado Las Alturas de Simpson. En México, como se apreciará más adelante, también se concentró en los ‘salones de baile’ una forma especial de diversión, en la que se practicaba el danzón, sobre el que giraban una especie de prácticas sociales que se distinguían desde su movimiento y ritmo hasta la forma del vestir y hablar.

El danzón mantenía su carácter y su unidad, permaneciendo fiel a sus orígenes en cuanto a forma y tipo de escritura. Conservaba su escritura tradicional, que era, “[...] en el fondo, la de un tosco rondó (A-B-A-C-A-D)”.³⁹

Yolanda Moreno afirma que en sus inicios el danzón fue una forma popular que practicaban sólo los negros, mestizos y mulatos, y finalmente fue adoptado por la sociedad criolla de Matanzas, de donde pasó a la Habana, al terminar el siglo XIX. “[...] A principios de siglo [XX] el danzón adoptó un nuevo añadido surgido del son: el sabroso “montuno”, para añadir al final un ritmo más ágil que hiciese las veces de coda. Así es como se escucha el danzón en la actualidad.”⁴⁰

El arribo de este género a México, según Ángel Trejo, fue solamente un año después que Faílde logró el reconocimiento oficial

³⁸ Ver: Jesús Risquet, *Ob.cit.*

³⁹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, p. 161.

⁴⁰ Yolanda Moreno, *Ob.cit.*, p. 234.

de su danzón, es decir, en 1880. “[...] [D]ejando de lado su inicial filiación arrabalera y prostibularia, el danzón logró en pocos años su acceso a las clases medias y aun a las pequeño burguesas.”⁴¹ Situación que tuvo lugar en los salones de baile populares⁴² en zonas aledañas al centro de la ciudad de México, proceso similar al que se dio cuando llegó al país por el puerto de Veracruz. Para este tiempo, este ritmo “había hecho olvidar a mucha gente su origen arrabalero y se le podía oír en fiestas familiares y comunales de mayor posición social”.⁴³

2. El Danzón 2 de Arturo Márquez.

Elementos rítmicos, forma y recursos musicales

En cuanto al *Danzón 2* y estableciendo una relación con esa paradoja mencionada por García García acerca de un aparente retorno al nacionalismo –dado el momento de su composición en el año de 1994–, podemos afirmar, de acuerdo a las palabras del mismo compositor,⁴⁴ que cuando él empezó a componer danzones –incluso desde antes– como es el caso de *Música para Mandinga* y *Son a Tamayo*, había una tendencia muy fuerte a querer demostrar por medio de ello que se estaba creando un movimiento neonacionalista. Afirma Márquez que en todos estos acontecimientos hay algunas cosas que son ciertas y otras que no lo son, como por ejemplo el hecho de retomar elementos propios, raíces. Al respecto, aclara:

A mi juicio, todo esto está demasiado [...] manipulado, yo siento que esta cuestión está más ligada a nuestra propia naturaleza, el tomar nuestra identidad como parte de nuestra propia naturaleza. Mi naturaleza en el danzón es como una especie de expresión porque creo firmemente que la música popular se puede expresar por medio de la música de concierto. Yo no soy danzonero, soy compositor

⁴¹ Ángel Trejo, *Ob.cit.*, p. 55.

⁴² Como ejemplo se puede mencionar: Quinta Corona (1905); Academia Metropolitana (1908); El Salón México (1920, Los Ángeles; La Playa, California Dancing Club (1957), por mencionar algunos. (Ver: *Ibidem* p. 55-58).

⁴³ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁴ Arturo Márquez/Oscar Pérez Alcalá, Hilda Martha Jiménez Castillo, *Entrevista*. Puebla (Octubre 17 2009).

y puedo abordar un son huasteco, o la polca, o el danzón. Ésa es mi naturaleza, el amor o la simpatía que tengo por la música popular.⁴⁵

Para nuestro compositor, como puede apreciarse en sus declaraciones, existe primeramente una praxis en la que los hombres expresan sus formas de pensar, creencias y modos de proyectarse como propietarios y partícipes de una identidad de un grupo social en la que se encuentran inmersos. Es decir, el compositor, en este caso, sigue los mensajes de su propia lógica y responde a la voz de la comunidad, como lo comenta Díaz Polanco al hablar de la identidad.

Por su parte el *Danzón 2* nos muestra, al analizar la partitura de la obra, que la célula rítmica del cinquillo –además de la clave y el tumbao– se puede encontrar constantemente a lo largo de la pieza. Estos elementos o células rítmicas juegan un papel importante dentro de la identidad musical en México y en Cuba, así como en la mayoría de la música y ritmos tradicionales de Latinoamérica como nos lo comenta Leo Brouwer en su libro citado anteriormente.

Con lo anterior podemos afirmar que el contenido rítmico en esta composición mantiene su ropaje tradicional. Y la consideramos como una muestra de identidad mexicana, ya que México adoptó el género tradicional del danzón como propio.

Por otra parte, y refiriéndonos a los recursos utilizados por Márquez, se puede observar que en esta obra destaca el solo de trompeta, aquel que en el danzón tradicional es la parte más compleja en términos de textura, de armonía y ritmo. En el fragmento de esta pieza inspirada en la tradición popular y especialmente en la atmósfera de los salones de baile, el solo de trompeta es un momento de igual complejidad que en el danzón tradicional. El compositor afirma:

El danzón mexicano tradicional suelen acudir al clarinete, el sax, la trompeta y el trombón, y en este caso yo me fijé mucho en el clarinete y la trompeta, como en un danzón que se llama “La serenata de Schubert” [en la que este fragmento] se hace con un sax alto. Y la trompeta en “Nereidas” me encantaba, especialmente en esa versión de Acerina de los años cincuenta, que tocaba un trompetista

⁴⁵ *Ídem.*

genial; nunca lo he vuelto a escuchar así, a veces lo escucho demasiado limpio y tiene que ser más “mezcaloso”, más “aguardientoso”.⁴⁶

Arturo Márquez retoma ese ambiente tradicional y lo inserta dentro de la música de concierto en el solo de trompeta de nuestro ejemplo musical.

La forma musical que Márquez utilizó en el *Danzón 2*, como él mismo comenta, fue la *forma sonata* porque ésta le permitió un amplio desarrollo en la creación. Utilizarla es ya una variación del danzón tradicional que, como sabemos, emplea la forma rondó.

Lo que yo hice en el *Danzón 2* –aunque sabía perfectamente que era un rondó y que hacerlo de manera distinta era prácticamente profanar ese mundo sagrado del danzón– fue utilizar [...] una forma sonata en este “Danzón 2” y en alguno de los otros danzones también. Utilicé esta forma porque me permitió elaborar, desarrollar. Los que son músicos saben que en la forma sonata hay un parte de desarrollo donde está el primer y segundo tema, hay puentes también, pero hay una sección en donde se desarrollan los temas principales. Entonces, en el *Danzón 2*, tomo el principio de la sonata y elaboro muchas cosas.”⁴⁷

3. Importancia cultural del Danzón 2 de Arturo Márquez en un mundo globalizado

Cabe ahora decir que, como oposición a esa inesperada reacción del nacionalismo, el *Danzón 2* surge de la identidad como parte de nuestra propia naturaleza expresada por el compositor y no de una intencionalidad político-nacionalista. Este hecho nos remite a la extraña paradoja que, a partir de la década de los noventa, observa Juan García García. El *Danzón 2* confirma el fin del sueño ilustrado del supranacionalismo con tendencias a la endogrupalidad, hecho que hace finalmente observar esas dos fuerzas de la contradicción: la actitud contemporánea homogeneizante y la aparición de obras musicales con carga identitaria.

La sociedad no es un ente hermético que sólo produce y recibe

⁴⁶ Arturo Márquez / Oscar Pérez Alcalá, Hilda Martha Jiménez Castillo, *ob.cit.*

⁴⁷ *Ídem.*

de los entes individuales y viceversa, sino que existe un proceso de reproducción en el que ambos se generan y regeneran. Es en este proceso en el que, en opinión de Bordieu, se tiene como resultado la cultura y es ella la que se constituye en principio permanente generador y unificador. Es, en cierto sentido, la lucha misma la que mantiene la estabilidad de la sociedad.⁴⁸

Si observamos esta afirmación y la aplicamos al caso de los procesos globalizadores que se filtran necesariamente hasta la cultura, podemos suponer que la lucha por el poder de la instancia neoliberal mantiene una confrontación con la praxis de la sociedad en lo que se refiere a la manifestación de la identidad a través de la música.

Esta lucha estabilizadora encuentra su justificación, en palabras de Díaz Polanco, cuando propone desafiar las estrategias de pluralidad y multiculturalismo, mediante una apertura y construcción de nuevas identidades. Hecho que concuerda igualmente con el planteamiento de Luis Villoro en lo que respecta a la proyección, conservación o imaginación de las identidades.

Por lo anterior podemos concluir que Arturo Márquez, como compositor del *Danzón 2*, ha proyectado una obra con visión de futuro y, al mismo tiempo, fundamentada en el pasado; ha mostrado esa capacidad intelectual de rebatir a través de la apertura y ha establecido relaciones de comparación y diferenciación respecto a otras culturas.

Si bien la finalidad de este trabajo es demostrar la importancia y el significado cultural del *Danzón 2* de Arturo Márquez, podemos afirmar que la permanencia de la clave, el tumbao y más específicamente del cinquillo, así como el manejo de la utilización de la trompeta a la manera tradicional, nos permiten apreciar, en lo que respecta a la identidad, cómo se va siguiendo una tradición, o mejor dicho, como infundiendo vida a una tradición, se innova. De igual forma se comprueba que la idea de la identidad está presente en todos estos elementos, pero no anquilosadamente, sino como algo en desarrollo, proponiendo

⁴⁸ Ver: Pierre Bordieu, "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", en www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf, [Consulta: Octubre 10 2009].

nuevas visiones, cuestión que no puede dejar de tener su impacto de reversa en la cultura mexicana.

Esta pieza sinfónica contribuye a renovar las formas de composición en México debido a la forma musical de sonata y a los elementos rítmicos tradicionales y originales que de manera fusionada son utilizados en la composición. Hecho que, aunado a una nueva propuesta estética para el contexto musical mexicano, nos permite comprender su significado cultural ante los embates de la globalización en los tiempos actuales.

Bibliografía

- Bordieu, Pierre: “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, Traducción del francés: Desiderio Navarro, Criterios, La Habana, N° 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42, en: www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf [Consulta: Octubre 10 2009].
- Brading, David: *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, segunda edición ampliada, Ediciones Era, México, 1988.
- Brouwer, Leo: “Reflexiones”, en *Gajes del Oficio*, Letras cubanas, La Habana, 2004.
- Carabaña, Julio-Lamo de Espinosa, Emilio: “La Teoría social del Interaccionismo simbólico: Análisis y valoración crítica”, REIS N° 1, Enero Marzo, 1978, en: www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_001_08.pdf, [Consulta: junio 16 2009].
- Díaz Polanco, Héctor: *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia*, primera edición, Siglo XXI, México, 2006.
- Eco, Umberto: “La fuerza de la cultura podrá evitar el choque de civilizaciones”, El País, Miércoles 12 de Junio 2002, en: <http://www.prodiversitas.bioetica.org/prensa22.htm>, en *ProDiversitas*, (Consulta: noviembre 13, 2009).
- Floyd, Samuel A. Jr.: “La música negra en el círculo caribeño”, [Versión al español de Nestor Emiro Gómez Ramos], Columbia College Chicago, The Center for Black Music Research, American Music, Vol. 17, No. 1, (Spring, 1999), pp. 1-38. en: www.herencialatina.com/Musica.../Texto.htm [Consulta 27 julio 2009].
- García García, Juan: “Nacionalismo, identidad y paradoja: una

- perspectiva relacional para el estudio del nacionalismo”, REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Núm. 67, julio septiembre, 1994, en: http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_067_10.pdf, [Consulta: Febrero 02 2009]
- Latapí S., Pablo: Reseña de “México: Valores Nacionales. Visión Panorámica sobre las investigaciones de valores nacionales” de Ana Hirsh Adler, Revista Mexicana de Investigación Educativa, julio diciembre Vol. 3, N° 6, Consejo Mexicano de Investigación Educativa, México, 1998, pp.359-364, en: redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/140/14000610.pdf [Consulta 2 ene 2009]].
- Márquez Arturo/Oscar Pérez Alcalá, Hilda Martha Jiménez Castillo. *Entrevista*. Puebla, (Octubre 17 2009).
- Moreno Rivas, Yolanda: *Historia de la música popular mexicana*, primera edición en la colección de los noventa, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1979.
- Osorio, Francisco, “La semiótica de la cultura”, La explicación en antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Revista de Epistemología de ciencias Sociales, ¿cuál es el nombre de la revista? Ponerlo en cursivas, N°. 35, 2009, en: <http://www.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/04/osorio05.htm#III>, (Consulta: noviembre 13 2009).
- Reyes, Pedro Joel: “Luis Villoro: el valor de la inteligencia o de las virtudes intelectuales”, Falta nombre de la revista o publicación Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, Octubre 2006, en: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/villoro.htm> [Consulta: ene. 4 2009].
- Risquet, Jesús: “Faílde y Las Alturas de Simpson”, en *Trabajadores digital*, Junio 04, sin año, en: <http://edicionesanteriores.trabajadores.cu/proposiciones/cuba%20por%20dentro/jrb-failde.htm>, [Consulta abril 10 2010]].
- Trejo, Ángel: *¡Hey, Familia, Danzón dedicado a...!* segunda edición, Plaza y Valdés, México, 1993.
- Vargas Hernández, José Guadalupe: *La Culturocracia organizacional en México*, Biblioteca Virtual de Derecho, Economía y Ciencias Sociales, Edición electrónica gratuita, 2007, en: <http://www.eumed.net/libros/2007b/301/index.htm> (Consulta: enero 02 2009).

Villoro, Luis: “Sobre Relativismo cultural y Universalismo ético. En torno a ideas de Ernesto Garzón Valdés”, Falta nombre de la publicación, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005, en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=15978> [Consulta: 2 ene. 2009].

LO ESTÉTICO Y LO EXTRA-ESTÉTICO DEL CARTEL

*Victor Gerardo Rivas López
y María Auxiliadora Zamorano Carreón*

El cartel es un medio de comunicación impreso y masivo que puede transmitir distintos tipos de mensaje, desde los culturales hasta los políticos, pasando por los publicitarios o los sociales. La eficacia comunicativa del cartel implica tanto los aspectos no estéticos como los estéticos, ya que ambos interactúan para darle a este medio las características que lo distinguen de los demás. En este texto se pretende explicar tanto sus diferentes posibilidades estéticas como las extra-estéticas, por las que a menudo se le vincula con las artes plásticas.

El cartel como medio de comunicación

Se discute mucho sobre las posibilidades artísticas del diseño gráfico. Particularmente, el cartel es un objeto de diseño que se vincula constantemente con el arte, probablemente debido a sus amplias posibilidades estéticas; sin embargo, se le debe reconocer, ante todo como medio de comunicación visual con características claramente definidas: con un doble soporte¹ (papel y pared) hecho para ser pegado y expuesto a la vista de los transeúntes que se compone por una imagen fija, acompañada de un texto corto que sirve como guía y expone un único mensaje.²

¹ La palabra “soporte” (o sustrato) es una palabra técnica que define al material sobre el que está contenido cualquier diseño gráfico, puede tratarse de vidrio, plástico, madera, tela, por mencionar algunos; en el caso de los carteles, se utiliza comúnmente el papel. El concepto de “soporte” se relaciona con el de “formato” que se refiere a su forma, tamaño y orientación.

² Jorge Bermúdez, *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*, p. 1.

Como se observa, el cartel está integrado por dos elementos inseparables en su composición: imagen y texto, que si bien pueden asociarse de muy distintas formas y con diferentes niveles jerárquicos dependiendo de cada caso en particular, están presentes siempre para comunicar el mensaje en cuestión. Esta doble integración, lingüística y visual, tiene un carácter semiótico muy importante ya que debido al carácter polisémico de la imagen resulta de vital importancia guiar al receptor hacia un único sentido, de acuerdo con el propósito específico de cada proyecto.

Otra de las particularidades del cartel es que se le colecciona, se le expone y se le observa una vez que ha dejado de cumplir con su función comunicativa. Existen museos dedicados a almacenar carteles, catálogos que los clasifican y los difunden y personas que asisten a eventos donde se les observa ya lejos de las calles donde, en un principio, cumplieron con su cometido de difundir mensajes.

El cartel como fenómeno urbano

El cartel es un fenómeno urbano. Para que el cartel sea tal, tiene la necesidad no sólo de estar impreso sobre una superficie plana y transportable sino que, además, debe tener la posibilidad de pegarse en algún lugar público para que sea observado. Se trata de un objeto que se reconoce, se interpreta y se disfruta al pasear por las calles. Según la visión benjaminiana del *flâneur*, en las ciudades modernas el cartel se observa en el contexto de la vida cotidiana, separado del momento en el que se desarrolla la actividad laboral, en el tiempo libre cuando los individuos salen a las calles a perderse en la ciudad y tienen la libertad de disfrutar su entorno.³ Sin embargo, hay casos como el de La Habana de la época de los 60 y 70, que fue un centro de gran producción del cartel y que estuvo separada de la concepción capitalista de la vida social, por lo que se volvió un centro donde los carteles se integraron a la cultura nacional y donde las personas los percibían e interpretaban allende el consumismo. En cualquier caso, y al margen de ejemplos como el que acabamos de citar, lo que hay que resaltar es que el paseante

³ Bolívar Echeverría, *Deambular (Walter Benjamin y la cotidianidad moderna)*, en http://www.litorales.filo.uba.ar/web-litorales6/art-2.htm#* (octubre de 2009).

urbano experimenta sensiblemente el mundo y, así, establece una relación tanto semiótica como estética con el entorno ciudadano que le da sentido al cartel como fenómeno estético y cultural.

El *flâneur* entiende las formas de recorrido de la urbe como un texto a interpretar, como un espacio de lectura toponímica vuelto objeto de investigación y paráfrasis simbólica. Con el paseante, el espacio urbano queda trascendido a noción de ciudad semiótica: la ciudad como un espacio para ser leído, convertido el cuerpo en instrumento perceptivo.⁴

En ese ámbito significativo y estético se encuentra el cartel como elemento visible con una carga significativa y estética él mismo.

Los diferentes niveles de las soluciones gráficas

El cartel es un objeto ya que, según Jordi Llovet, “[...] cualquier cosa que haya diseñado y pueda penetrar en nuestros sentidos merece ese nombre [...]”⁵. A pesar del carácter perceptivo de los objetos, estos no se presentan ante nosotros de una forma pasiva, como algo que solamente se contempla y con lo que parece mantenerse una distancia, por el contrario “[...] todo objeto se nos presenta como un elemento que, a muy distintos niveles, pide de nosotros y del medio ambiente algún tipo de relación o vinculación.”⁶ Los seres humanos se relacionan con los objetos mediante los diferentes sentidos: los tocan, los huelen, escuchan los sonidos que emiten, los prueban y los miran.

El cartel es un objeto de diseño que se percibe con el sentido de la vista. Según Berger, “[...] lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas [...]”⁷ de tal forma que “[...] nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación

⁴ Miguel Garrido Muñoz, *Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la calle*, en http://revistas.ucm.es/flil_0212999x_articulos_RFRM0707330177A.PDF (octubre de 2009).

⁵ Jordi Llovet, *Ideología y metodología del diseño*, p. 25.

⁶ *Ídem*.

⁷ John Berger, *Modos de Ver*, p. 13.

entre las cosas y nosotros mismos”⁸, lo cual va de la mano con el carácter reflexivo de la experiencia estética en general.

Los objetos de diseño son soluciones a problemas de distintas índoles y pueden ser arquitectónicos, urbanos, industriales o muchos otros; en el caso del cartel, se trata de soluciones gráficas comunicativas. El mismo problema tiene una amplia gama de soluciones viables, debido a que pueden verse, tanto el problema como el objeto, desde distintos ángulos. Citando a Berger, “[...] toda imagen encarna un modo de ver [...]”⁹, así que el cartelista propone una de las tantas perspectivas posibles.

El diseñador elige una de esas posibilidades y, con los elementos visuales, que son la forma, el color, las dimensiones y las texturas¹⁰, genera una composición. El diseñador se enfrenta, según Llovet, “a un problema de diseño y se predispone a solucionarlo a través de una forma.”¹¹ El autor pone énfasis en la forma, probablemente porque es al interior de ella donde se encuentran el color y la textura, porque es la forma la que posee unas dimensiones determinadas y es ésta a la que se le asigna una posición al interior del formato¹².

Así mismo, es posible hablar de formas al interior de las imágenes y de las tipografías. Cabe aquí la diferencia que Alejandro Tapia¹³ establece entre comunicación visual, exclusivamente a partir de imágenes, y la comunicación gráfica, que corresponde a la integración entre imagen y texto. El cartel sería imposible, según la definición que se dio al principio de este texto, sin la interacción del lenguaje visual y el verbal o lingüístico; por lo tanto, el cartelista necesita no solamente habilidades para configurar imágenes, sino para proporcionar al lector una frase corta perfectamente estructurada que dirija correctamente la lectura del mensaje en su totalidad. Además, esta frase se escribe con una tipografía que

⁸ *Ibidem*, p. 14

⁹ *Ibidem*, p. 16

¹⁰ Wicius Wong, *Fundamentos del diseño*, p. 42.

¹¹ Jordi Llovet, *Ob.cit.*, p. 14.

¹² El formato se puede definir como la forma, tamaño y orientación del sustrato o soporte.

¹³ Alejandro Tapia, *El diseño gráfico en el espacio social*, p. 28.

posee un alto valor icónico, en otras palabras, las formas que la constituyen proporcionan también elementos significantes a la composición gráfica.

El cartel, como objeto diseñado, posee distintas dimensiones, es decir, las soluciones tentativas al problema que le da origen se observan desde distintas perspectivas. En este sentido, una de las aportaciones más importantes de la propuesta metodológica de Olea y González es que considera la posibilidad de diseñar a partir de los diferentes niveles en los que se mueven las soluciones gráficas. Estos niveles son cinco: el funcional, el ambiental, el estructural, el constructivo y el expresivo.¹⁴

Ciertamente, los objetos diseñados cumplen funciones, sirven para satisfacer necesidades específicas; en el caso del cartel, se trata de una función comunicativa, ya que es un medio de difusión masivo de mensajes. El cartel cumple su función cuando se le coloca en las calles y, si está correctamente diseñado, las personas lo perciben e interpretan el mensaje que contiene.

Según Olea y González, el ambiente influye en los objetos¹⁵; sin embargo, es necesario considerar que la relación también se da a la inversa, y los objetos tienen un impacto ecológico, ya que esta relación con el entorno es recíproca, como afirma Llovet: “[...] todo objeto de diseño, una vez proyectado e instalado, se conecta con un entorno (humano y ecológico), directa o indirectamente.”¹⁶ El soporte o sustrato del cartel es, por lo general, el papel, y eso tiene implicaciones en dos sentidos: por una parte, afecta su funcionalidad pues no puede estar a la intemperie por mucho tiempo, lo que en ocasiones lleva a buscar materiales alternativos; y, por otro lado, la producción y el uso de papel, como es bien sabido, implica el consumo de árboles y un proceso industrial contaminante; además, muchas de las tintas que se utilizan para la reproducción de los carteles son tóxicas y su procesos de producción también causan una severa contaminación ambiental.

¹⁴ Oscar Olea y Carlos González, *Metodología para el diseño urbano, arquitectónico, industrial y gráfico*, p. 70.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Jordi Llovet, *Ob.cit.*, p. 25.

Los niveles estructural y constructivo tienen que ver con la “dubilidad del objeto en función de su uso”¹⁷ y “los problemas que surgen de los medios de producción”¹⁸, respectivamente; así que tienen relación con los aspectos técnicos de la fabricación del objeto.

El último nivel, el expresivo, no tiene que ver ni con los aspectos lógicos ni con los legales, sino con los estéticos¹⁹ de la solución. El nivel expresivo tiene un vínculo muy fuerte, según Olea y González, con el nivel funcional. Los autores aseguran que “[...] cualquier diseño mal solucionado en este nivel está condenado al rechazo por parte del usuario [...]”²⁰. En el caso del cartel, es muy importante señalar que la efectividad de la transmisión de mensajes depende mucho de que el transeúnte sienta, al menos, una mínima atracción por la composición visual de lo que se le presenta para que esté dispuesto a dedicar una parte de su tiempo a detenerse y asimilar el mensaje.

Pueden encontrarse, entonces, una serie de valores en los diferentes niveles del diseño de carteles; por ejemplo, la alta funcionalidad comunicativa, materiales resistentes al ambiente con un bajo impacto ambiental, un sistema de producción que permita una alta calidad en los materiales y una baja emisión de contaminantes, así como, las soluciones “emotivamente satisfactorias”²¹.

Sin dejar de considerar las diferentes posibilidades que tienen los objetos, nos centraremos en dos que son axiales para el desarrollo de este texto: la funcional, como aquella que corresponde a los valores no estéticos, y la estética.

Lo estético y lo extra-estético en el cartel

Como se ha visto, el cartel tiene dos contextos muy específicos a lo largo de su existencia, el primero es en las calles como transmisor de mensajes y el segundo, como parte de una colección.

¹⁷ Oscar Olea y Carlos González, *Ob.cit.*, p. 71.

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ *Ídem.*

²⁰ *Ídem.*

²¹ *Ibidem*, p. 72.

El cartel se crea, en primera instancia para comunicar algo, utilizando tanto el lenguaje visual como el lingüístico. En algunas ocasiones la imagen tiene un carácter central en la composición mientras que una frase breve refuerza el sentido del mensaje. Sin embargo, en otros casos, es difícil distinguir claramente entre la imagen y la tipografía; en los llamados “carteles tipográficos” destaca el carácter gráfico de las fuentes tipográficas, pues resaltan sus formas y, ese mismo elemento que puede ser leído lingüísticamente posee también la carga significativa visual que correspondería, en otros casos, a una fotografía o una ilustración. Por supuesto, las formas tipográficas están siempre cargadas de significación; sin embargo, en un cartel donde la imagen tiene un carácter preponderante, esta significación se vuelve complementaria, no así en un cartel donde las fuentes tipográficas son el centro de la composición.

En este primer momento, además, es indispensable que la polisemia característica de las imágenes visuales²² se minimice a través de las posibilidades explicativas que posee la frase lingüística que la acompaña dentro de la composición puesto que, de otro modo, existiría una gama de sentidos sumamente amplia y la significación podría suscitar muy distintas interpretaciones; así, la función comunicativa del cartel no podría cumplirse, pues cada quien interpretaría un mensaje diferente al que el diseñador planeaba transmitir. De este modo, resulta de vital importancia guiar al receptor hacia un único sentido, de acuerdo con el propósito del cartel.

Este primer momento de la vida de un cartel lo determina el carácter semiótico del mismo, ya que el mensaje lo codifica el diseñador y lo decodifica el público receptor. El diseñador debe tener muy claro el mensaje que quiere transmitir (a veces por encargo, a veces por necesidad propia) y debe construir la composición vi-

²² No debe confundirse el término “imágenes visuales” con un pleonismo. Cabe aclarar que Saussure explica el proceso de significación a partir de la interacción de las imágenes lingüísticas y las imágenes mentales; en este contexto es prudente hacer la aclaración de que se habla específicamente de las imágenes visuales como aquellas que pueden percibirse por el sentido de la vista, como es el caso de las fotografías o ilustraciones. Por otra parte, se utiliza también el término para distinguir este tipo de imágenes de las formas tipográficas que, si bien son percibidas visualmente también, tienen la característica particular de estar siempre acompañadas de una lectura en el sentido lingüístico.

sual consciente tanto de los contenidos semánticos de cada uno de los elementos que coloca en ella, como de la relación sintáctica entre ellos y del hecho pragmático que se orientará hacia el receptor que tiene como meta.

El diseñador construye sus mensajes de manera análoga a como construimos oraciones continuamente: a partir de una serie de signos aprendidos gracias a una serie de convenciones sociales que manipula conscientemente para dar el sentido deseado a su composición. Definitivamente el papel del diseñador es creativo, pues trata de introducir nuevos significados, intenta construir el mensaje retóricamente, vive en forma muy intensa la tensión entre la norma y su posible transgresión, y eso es precisamente lo que le da al cartel su valor estético.

La polisemia de la imagen, que en el aspecto semiótico debe ser acotada y prácticamente eliminada, en la dimensión estética constituye la parte central: las diferentes posibilidades interpretativas del cartel son lo que se disfruta estéticamente.

Así, debido a que toda composición gráfica, y específicamente cartelística, se compone por dos elementos: la imagen y el texto, “[...] el discurso del diseño gráfico no se remit[e] sólo al uso de las imágenes sino a los registros tipográficos y, más aún, a la convergencia de ambos [...]”²³; de tal forma que la interacción entre imagen y texto determinan tanto la significación como las posibilidades de disfrute estético en el cartel.

Respecto al sentido comunicativo, la interacción entre imagen y texto en el cartel permite determinar la significación de la imagen (según los conceptos de Barthes de “anclaje” y “relevo”) e impide que las múltiples interpretaciones posibles alteren el sentido original del mensaje. Aunque, por otro lado, el manejo creativo de la idea central, a partir tanto de la propuesta de una imagen ingeniosa y de una frase novedosa como de la relación ingeniosa entre ambas, permite diferentes posibilidades connotativas en la subjetividad del observador con lo que se despiertan procesos imaginativos.

Resulta fundamental, para distinguir los aspectos estéticos y no

²³ Alejandro Tapia, *Ob.cit.*, p. 28.

estéticos del cartel, distinguir los diferentes contextos en los que se encuentra. Un cartel puede colocarse en las calles, en la entrada del cine o en el museo, por poner ejemplos, y en cada sitio lo estético y lo no estético interactuarán de manera distinta con el receptor.

En el contexto cubano de la época de los 70, al que nos hemos referido con anterioridad, cuando una gran cantidad de obras inundaba las salas cinematográficas en medio de un ambiente no capitalista, en el que no se necesitaba promover la venta de los boletos, se distinguieron tres momentos: el primero, cuando el cartel estaba en las calles e invitaba a asistir al cine para presenciar una película específicamente; el segundo, cuando el visitante se encontraba ya a punto de entrar a la exhibición y recurría al cartel para elegir; y, el tercero, cuando el visitante salía de la sala después de haber visto la película. Con el paso del tiempo, es posible distinguir todavía un cuarto momento, el de la exposición del cartel en el museo, ya alejado de las calles y de las salas de cine, en un nuevo contexto.

En los primeros dos momentos, el cartel tiene principalmente una función comunicativa ya que pretende que el sujeto tenga un primer acercamiento con la película e, incluso, lo invita a elegirla. El aspecto estético del cartel está presente aquí con la función de atraer la mirada del receptor hacia la obra y fijarla en ella el tiempo suficiente para se cumpla la acción comunicativa. Aunque es importante reconocer que el carácter no estético o extra estético (comunicativo) es preponderante en este proceso mientras que la dimensión estética posee un lugar secundario.

En los momentos que distinguimos como tercero y cuarto, el cartel se separa de la función comunicativa y, por ejemplo, “[...] en una exposición de carteles se aísla, se abstrae un tanto el contenido estético de lo que los carteles originariamente quieren [comunicar]”.²⁴ En este momento la relación sujeto-objeto-sujeto cambia, pues cuando el carácter comunicativo del cartel pasa a

²⁴ La palabra original es “publicitar”, pero dado que esta palabra puede reducir las múltiples posibilidades comunicativas del cartel a la meramente comercial. Se ha preferido generalizar utilizando la palabra “comunicar” en el sentido amplio y pretendiendo que se comprenda que se los mensajes contenidos en un cartel pueden ser sociales, culturales o políticos, además de publicitarios.

segundo plano ya que, siguiendo con el ejemplo, la película ya no está en exhibición y la conciencia del receptor, en el sentido fenomenológico, se modifica. Cuando el sujeto sale de la sala de cine y tiene la posibilidad de mirar nuevamente el cartel, su perspectiva se ha modificado, ya no lo percibe de la misma manera, ya que ahora posee nueva información sobre lo que observa y le es posible tanto interpretarlo de manera semiótica y disfrutarlo estéticamente desde distintas perspectivas.

Por otro lado, ya mucho más lejos de esos momentos, cuando el cartel se encuentra en el contexto de una exposición, junto a otras piezas y dentro del discurso museográfico correspondiente, la conciencia del sujeto es nuevamente otra, pues el sentido original del mensaje ya no está presente. Independientemente de la idea y la necesidad originales, cuando la obra de teatro que promueve abandona las carteleras, cuando la ideología política que defiende pierde vigencia o cuando el producto que intenta vender sale del mercado, la necesidad de que transmita un mensaje claro y dirigido a un público específico que sea capaz de decodificarlo y comprenderlo correctamente desaparece.

Hay que reconocer que existen carteles que no se diseñan para estar en las calles sino que se elaboran con la idea de que serán expuestos directamente en la sala de un museo; sin embargo, precisamente el hecho de que no se exhiban en las calles y no pasen por los momentos que hemos distinguido, hace que se configuren y se observen de manera distinta. Así, lo que Bachelard concibe como la “conciencia creadora”²⁵ del diseñador es diferente desde la concepción del proyecto, mientras que la situación del observador también es otra ya que sabe que el cartel no tiene los mismos antecedentes que los otros.

En cualquiera de los dos casos, en el ambiente del museo se puede disfrutar la polisemia de las imágenes visuales con total libertad, entre otras cosas, porque el receptor ya no es un transeúnte al que hay que atraer sino que es el visitante de un museo que se presenta ante el objeto con otra predisposición, con otra conciencia. En el

²⁵ Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 9.

museo el receptor se detiene a observar, tiene tiempo de disfrutar las diferentes posibilidades significativas que le ofrece el cartel sin que eso le provoque confusión sino que, por el contrario, despierte su imaginación, le permita incorporar su propia subjetividad y nutra su espíritu. Este cambio de posibilidades hace del cartel un excelente ejemplo de cómo un mismo objeto cumple distintas funciones cuando lo hace el sistema de relaciones en el que se insiere.

La apreciación del cartel es, en este contexto específico, no solamente estética, sino también artística ya que, en palabras de Bachelard, su visualización “consiste en poner el acento sobre su virtud de origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así de la insigne productividad psíquica de la imaginación.”²⁶

El receptor tiene, en este momento, la intencionalidad de la imaginación, pues se encuentra frente al cartel dispuesto a dejarse maravillar y a permitir que su imaginación recorra las diferentes posibilidades que le ofrece la polisemia de la imagen y las diferentes formas en las que puede relacionarse con el texto que le acompaña en el cartel.

El valor estético y el valor artístico

Lo anterior muestra que es importante aclarar la diferencia entre el valor estético del cartel y su valor artístico. El valor estético está presente en todo momento, como se dijo, es parte de la constitución del cartel e incluso tiene un carácter funcional.

Sin embargo, algunos carteles tienen más allá de las posibilidades estéticas que le son inherentes, un valor artístico gracias al cual puede influir “[...] en la manera en que el hombre común se relaciona con su entorno, especialmente en el plano cualitativo [...]”²⁷.

Y es que, de la misma forma que una buena obra de arte enriquece el espíritu, un buen cartel puede modificar la cosmovisión del receptor, es decir, es capaz de influir en la manera en la que el sujeto percibe el mundo ya desde que se le observa en las calles. No es gratuito que el cartel se utilice, en muchas ocasiones, para

²⁶ *Ídem.*

²⁷ Nahela Hechevarría Pouymiró, *Diseño gráfico cubano, entre la seducción y el compromiso*, p. 135.

transmitir y reforzar valores deseables en la sociedad y/o para intentar que los seres sociales eliminen una cierta conducta de su comportamiento.

La idea de Hechevarría tiene que ver con lo que se describió antes como el primer momento del cartel, cuando está en las calles cumpliendo con su función comunicativa. Es pertinente reconocer que cuando los carteles están en las calles las llenan de imágenes y color y que, a pesar de que el mensaje se construye intencionalmente de una manera y para un grupo social específico, si el receptor se detiene a observarlo detenidamente puede disfrutar su esteticidad lo suficiente como para que su valor comunicativo (extra-estético) pase a segundo término sin tener que llegar al museo.

Lo que puede reconocerse auténticamente como valor artístico en un cartel se manifiesta en el momento en el que la función comunicativa pasa precisamente a segundo plano, cuando el valor estético (que existió siempre) toma el papel principal. El mejor momento para esto es cuando el cartel sale de las calles y se le atesora, reconociendo su calidad estética.

Los carteles son incluidos en los estudios sobre arte de manera que es posible seguir “[...] la historia del cartel como un fenómeno perteneciente al arte plástico”²⁸. Sin embargo, es importante aquí reconocer que no cualquier cartel es digno de coleccionarse y, luego, exponerse en un museo; aunque todos los carteles tienen un cierto valor estético, después de cumplir su función comunicativa, resulta que no todos poseen valor artístico.

En realidad, los carteles que se atesoran son aquellos en los cuales, fuera ya del contexto original, la relación forma-contenido deja de ser directa y univalente y se vuelve variable, abierta, dinámica, espiritualizada y el receptor puede disfrutar de la pieza, incorporando su imaginación y su subjetividad para enriquecerse y transformarse. Estos son los carteles con valor artístico y es en este preciso momento donde puede distinguirse.

²⁸ Jan Mukarovsky, *Función, norma y valores estéticos como hechos sociales*, p. 52.

Conclusiones

Es importante recordar que hay una relativa separación entre lo estético y lo no estético que se deriva de cierta abstracción, puesto que, como se describió al principio de este trabajo, los objetos de diseño poseen dimensiones distintas que no pueden ni deben ignorarse y todas están presentes, en mayor o menor grado, en todo momento.

Como lo afirma Jordi Llovet, “[...] los factores estéticos y funcionales en la operación de diseñar topan siempre, directa o indirectamente, tarde o temprano, con factores de tipo económico, social, cultural y político.”²⁹ En otras palabras, un objeto de diseño siempre está inmerso en un contexto que, a su vez, está constituido por diversos aspectos que afectan al objeto en cuestión.

El mismo Llovet comprende al proceso de diseño como analítico-sintético, pues comienza por un proceso de análisis exhaustivo de las diferentes posibilidades del objeto a diseñar y, después, concentra todas esas posibilidades en la síntesis de la forma³⁰, que “[...] acaba siendo una y difícilmente descomponible, pues se ha sintetizado un todo, una estructura, un complejo”.³¹ Entonces, separar la composición integral del objeto sería lo mismo que abstraerlo de su contexto y, de ese modo, no hay análisis que se complemente con la síntesis.

Sin embargo, esta teorización del cartel como objeto de diseño, primero, y como pieza artística, después, permite observar al cartel como una pieza en donde confluye una serie de valores estéticos y extra-estéticos, artísticos y extra-artísticos, en diferentes momentos de su existencia y de acuerdo al contexto en el que se encuentra.

El cartel, como síntesis formal, comunica pero también posee una dimensión estética que, aunque se encuentra en un segundo plano, se disfruta ya desde el momento de la acción comunicativa. Después, este valor estético toma el papel principal y el cartel es valorado artísticamente por la manera en la que puede relacionarse recíprocamente con el receptor, despertar su imaginación e influenciar la manera cómo concibe al mundo.

²⁹ Jordi Llovet, *Ob.cit.*, p. 19.

³⁰ Término que toma de Christopher Alexander.

³¹ Cursivas del autor.

El cartel no se construye como una obra artística, sino como un objeto de diseño con una función comunicativa específica, el cartel no es arte ni el diseñador artista; sin embargo, el nivel estético que le acompaña desde un inicio provoca que pueda separarse de su contexto y función originales para coleccionarse, exponerse y apreciarse de manera que le sea posible propiciar el crecimiento espiritual del ser humano y despertar sus procesos imaginativos. Esto hace que el cartel tenga un tiempo de vida mucho más largo que otros objetos de diseño: su dimensión semiótica y su dimensión estética.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, trad. Ida Vitale (Breviarios, 330), *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.
- Bermúdez, Jorge R. *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*. Versión digital en CD-ROM. Cuba Literaria, La Habana, 2001.
- Berger, John, *Modos de Ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Echeverría, Bolívar. *Deambular (Walter Benjamin y la cotidianidad moderna)*. *Litorales*, Año 4, n°5, diciembre de 2004, en http://www.litorales.filo.uba.ar/web-litorales6/art-2.htm#* Artículo (consulta: octubre de 2009).
- Garrido Muñoz, Miguel, “Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la calle” *Revista de Filología Románica*, Anejo V. CD Jóvenes investigadores. Los sentidos y sus escrituras. 2007. Pág. 177-192, en http://revistas.ucm.es/fl_0212999x_articulos_RFRM0707330177A.PDF (octubre 2009).
- Hechevarría Pouymiró, Nahela, “Diseño gráfico cubano, entre la seducción y el compromiso”, *Casa de las Américas* No. 249, La Habana, octubre-diciembre/2007 p. 135-138.
- Llovet, Jordi. *Ideología y metodología del diseño*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Olea, Oscar y Carlos González, *Metodología para el diseño urbano, arquitectónico, industrial y gráfico*. Trillas, México, 1988.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Tapia, Alejandro, *El diseño gráfico en el espacio social*. Designio, México, 2004.
- Wong, Wicius, *Fundamentos del diseño*. Gustavo Gili. Barcelona, 1995.

EL DISEÑO EDITORIAL: UN PLACER ESTÉTICO HECHO OBJETO

*José Ramón Fabelo Corzo,
José Antonio Pérez Diestre
y Bertha Laura Álvarez Sánchez*

El libro [...] no es, tal vez, absolutamente necesario para la vida del hombre, pero nos da tal placer infinito, y está tan íntimamente conectado con el otro arte absolutamente necesario de la literatura imaginativa, que debe seguir siendo una de las cosas más valiosas por cuya producción deberían luchar los hombres sensatos.

William Morris, *El libro ideal*

El presente ensayo plantea la posibilidad de considerar nuevamente al diseño editorial como una actividad artística. Este campo no pudo escapar al fenómeno de la sociedad del espectáculo que hoy envuelve a casi toda actividad humana. Ello indiscutiblemente afecta la manera en que se valora esta actividad actualmente, vista las más de las veces como un simple aditamento utilitario con más fines comerciales que artísticos. A pesar de ello no deja de ser loable una revaloración de la disciplina que la considere como una producción también transutilitaria, un fenómeno a la vez estético y extraestético y una actividad que, a través de su propia praxis, construye al ser histórico.

El diseño editorial tiene profundas raíces históricas. Desde las etapas iniciales del desarrollo histórico, el ser humano se ha preocupado por dejar constancia de su paso por el mundo. Una manera de hacerlo es a través de la comunicación visual.

Íntimamente ligado a la historia del arte está el desarrollo que tuvo el lenguaje impreso. Cuando los sumerios inventaron la escritura, “[e]l lenguaje hablado se independizó del tiempo gracias a

[ella] [...]”.¹ Los materiales que utilizaron para plasmar documentos, leyes y libros tuvieron una importancia capital como estímulo y factor germinal de un proceso de evolución y perfeccionamiento que culminará con el invento del papel y la tinta.

Fue en la Edad Media cuando preservar la historia del hombre y transmitir las ideas por medio del lenguaje visual se convirtió en una especialización, una disciplina, un arte. Los copistas eran los encargados de la realización de manuscritos únicos. Ellos fueron los primeros en darse cuenta que hacer legible una lectura es fundamental para quien recibe el mensaje escrito. A través de la práctica fueron creando una serie de normas que ayudaron a dar orden y jerarquía a la información, desarrollaron ilustraciones como apoyo visual para que los iletrados comprendieran el mensaje, diseñaron caligrafías. Se puede afirmar que los copistas son los fundadores de la disciplina que hoy conocemos como diseño editorial.

Con la invención de la imprenta de tipos móviles, en el Renacimiento —a mediados del siglo XV—, se dio un gran avance en la historia de la comunicación visual. Como toda tecnología, la imprenta fue un avance que en buena medida hizo prescindible la mano de obra del hombre. Los copistas terminaron por desaparecer, pero no su legado. Las normas para el diseño editorial se volvieron más rigurosas. Se siguieron utilizando ilustraciones para reforzar los mensajes, el diseño de tipografías se convirtió en una nueva disciplina; todo ello para hacer placentera la lectura a través de una organización estética. Por otra parte, la imprenta dio paso a la diversificación de los medios editoriales; ya no sólo se imprimían libros, también carteles, documentos oficiales y, en siglos posteriores, periódicos, revistas, propaganda, etcétera.

Para el siglo XIX, los artistas eran quienes se encargaban de diseñar los libros y publicaciones que se producían. En esa época se usaban los términos “arte de imprenta”, “arte comercial”, “arte gráfico” y “diseño publicitario” para definir las actividades

¹ JosefMüller-Brockmann, *Historia de la comunicación visual*, p. 12.

que tenían relación con la producción visual, aplicada principalmente a la publicidad. Fue William Addison Dwiggins (1880-1957) quien, en 1922, introdujo el término “diseño gráfico”.²

El “arte de imprenta” fue desempeñado por artistas que con sus diversas corrientes artísticas fueron influyendo en el diseño editorial. Este hecho fue fundamental para el surgimiento de nuevas corrientes editoriales, pues ya se empezaba a vislumbrar un desacuerdo entre los artistas en cuanto a la forma de presentar un texto.

Desde el ángulo de lo que nos interesa resaltar en este texto, vale la pena destacar la existencia de dos corrientes surgidas, una, en la segunda mitad del siglo XIX y, la otra, a inicios del siglo XX, que son totalmente opuestas y que trascienden hasta hoy, al punto de que se pueden considerar como los inicios de la diversidad editorial contemporánea.

En primer lugar se encuentra la postura de William Morris (1834-1896) y el movimiento de las *Arts and Crafts*. En su trabajo siempre se mostró creyente de la funcionalidad de los materiales como medio para asegurar los lineamientos del buen diseño. Logró estilizar las tradiciones artesanales de la Edad Media como una forma de revitalizar las “artes de imprenta” de su época, hasta el punto en que se le considera como un pionero del diseño moderno.³ Siempre se mostró en pro de la claridad de la lectura. Anteponer, ante cualquier otro valor, la legibilidad del texto. Morris era contundente: “si queremos que un libro sea legible, lo blanco debe ser claro y lo negro, negro”.⁴ Finaliza su propuesta poniendo la existencia de los libros al mismo nivel que el arte, pues considera que el estar conectado con la literatura, nos da placer infinito. El movimiento de las *Arts and Crafts* estuvo en contra de la producción industrial y favorecía los productos artesanales. Por ello, su propuesta era en apariencia normativa e inflexible. Sin embargo, la limpieza, el rigor y la perfección, que se exigía para cada página, aún influyen en el diseño editorial contemporáneo.

² W.A. Dwiggins, *Fundamentos del diseño gráfico*, p. 40.

³ Véase: Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno, de William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2000.

⁴ *Ídem*.

En segundo lugar encontramos al *Futurismo*. En un texto de 1913, escrito por el poeta futurista Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), podemos encontrar lo que podría ser el inicio de los experimentos en el diseño editorial. En el ensayo “Destrucción de la sintaxis. Imaginación sin cadenas. Palabras en libertad”, Marinetti habla de los experimentos que realizaba con sus textos, logrando con ellos nuevas alternativas visuales para la comunicación gráfica. Como futurista, en su obra realizó *collages* de letras y extractos que transmitían cierta sensación de violencia, pues las palabras tomaban acción y se “movían” con la rapidez de los trenes, los aviones, las olas y los átomos.

Es una bella conceptualización la que Marinetti tiene sobre el texto impreso en un papel pues, según su punto de vista, no sólo genera emociones a nivel auditivo, sino también a nivel ocular. Sensaciones visuales capaces de provocar placer o displeacer al lector y que al mismo tiempo amplían la posibilidad estética que el diseño editorial puede provocar en quien lo consume. Contemplar el texto en su conjunto, no únicamente como lenguaje escrito, nos lleva a un nivel estético.

El impacto del diseño futurista radica en que deja a un lado la función originaria de los medios impresos –transmitir información escrita–, para encumbrarlos en un lenguaje estético. Su impacto también está en que se rompieron normas y reglas que durante tantos siglos rigieron el diseño de libros. Obligó a ver los libros y revistas –principalmente estas últimas– como un objeto capaz de elevarnos a un nivel estético.

Debemos recordar que la ruptura de las vanguardias se dio, en gran medida, por factores históricos que acontecían en ese momento. Las vanguardias surgieron como resultado de las luchas entre los campos de poder social y sobre el campo del poder de la legitimación. “Hay una lucha entre estilos de vida, incluso entre maneras de ser hombre, que es al mismo tiempo una lucha por el poder”.⁵

Para los artistas, enfrentarse a los campos de legitimación –críticos, compradores, patrocinadores, museos–, significaba ser objeto

⁵ Pepe Ribas, “Entrevista a Pierre Bourdieu”. En: www.dooos.org/articulos/entrevistas/Pierre_Bourdieu.htm (Consultado: 16 de noviembre de 2009)

de polémica, de luchas, lo cual garantizaba la permanencia de sus propuestas en un nuevo campo de tomas de decisión que los mismos vanguardistas estaban construyendo. Ir contra las reglas, en nuestro caso, asumir un libro o revista con una perspectiva estética, les aseguraba un capítulo en la historia del arte y del diseño editorial, así como un lugar privilegiado en el campo de la legitimación, pues el arte ganaba con ellos una batalla sobre los otros poderes instituidos.

¿Por qué llevar nuestra reflexión por la senda histórico-sociológica? Pierre Bourdieu plantea que “instaurar en la práctica de investigación [...] las propiedades de los agentes [es decir, de los artistas] puede [...] incitar a leer de otro modo un determinado detalle de la obra o una determinada propiedad de su estructura”.⁶ Comprender qué factores histórico-artístico-estructurales influyeron para el surgimiento de las vanguardias nos ayuda a entender por qué cambió el modo de ver el arte y la forma en que los artistas diseñaban los medios impresos.

La producción de libros y revistas está inscrita en el campo de la cultura, ellos dejaron de ser sólo informativos o educativos para convertirse en objetos estéticos en lucha por la legitimación. Ambos aspectos favorecieron a la humanidad, pues los libros siguen siendo el medio por el cual el hombre continúa preservando su paso por el mundo, al tiempo que lo logran hacer apelando también a la sensibilidad estética de sus receptores.

Demos ahora un salto hasta nuestros días. ¿Qué vemos? ¿Qué revistas consume la sociedad? ¿Cuáles compra? ¿Qué lee?

Recordemos que hay publicaciones valiosas encaminadas a enaltecer su valor literario y artístico, cuyo diseño está bajo el resguardo de personas profesionales y conscientes de entregar a la sociedad revistas con gran contenido literario y un cuidado visual excepcional. Pero en la mayoría de los casos la realidad es otra. Las publicaciones amarillistas⁷ son las que tienen más consumidores

⁶ *Ídem.*

⁷ En el presente ensayo, se consideran como “publicaciones amarillistas” a todas aquellas revistas de corte social, principalmente de entretenimiento y espectáculo en las cuales el tratamiento de la información está basado en la espectacularidad haciendo a un lado cualquier tipo de valor ético.

actualmente. Revistas de espectáculos, del corazón, de hechos violentos, de sociales, de belleza física, son los que diariamente se agotan en puestos de periódicos, librerías y cafés de nuestras ciudades.

“Lo que ahora contemplamos, es la revancha del dinero contra el arte. [...]. [L]o que hoy impera son los valores comerciales. [...]. Los libros que tienen éxito son los de la televisión. Esta temible alianza hace que los defensores de los valores específicos [...] estén cada vez más amenazados.”⁸ Vivimos en lo que Guy Debord llama una “sociedad del espectáculo”, en la que nos relacionamos con imágenes de la realidad construidas de forma artificial.

El autor hace referencia a una especie de “estetización de la vida”. “El término [...] alude, precisamente, a la salida de las relaciones estéticas del marco en que habitualmente se les ubicaba: la esfera del arte y de lo bello. Hoy lo estético se vincula más a lo cotidiano [...]”.⁹

Al darse este fenómeno en un mundo predominantemente capitalista, nos proyecta una imagen poco fidedigna de la realidad, pues la naturaleza del capitalismo es mercantil y manipuladora.¹⁰

La espectacularidad “es abarcadora de toda la existencia humana, incluido su tiempo de ocio. El tiempo libre está predestinado al consumo de imágenes espectaculares [...]. La misma vida se espectaculariza y comienza a vivirse a través de objetos e imágenes que, en lugar de acercar al espectador a la realidad, lo alienan cada vez más de ella. En el imaginario del espectador, el espectáculo ya no es asumido como juego estético fácilmente distinguible de la realidad, sino convertido en la realidad misma.”¹¹

“[E]l espectáculo representa una construcción social que expresa la recreación que del mundo hacen los medios de comunicación, con un contenido que cada vez se parece menos al mundo real, que es en buena medida la antítesis de la realidad,

⁸ Pepe Ribas, “Entrevista a Pierre Bourdieu”. En: www.dooos.org/articulos/entrevistas/Pierre_Bourdieu.htm. (Consultado: 16 de noviembre de 2009).

⁹ José Ramón Fabelo Corzo, “El concepto de sociedad del espectáculo de Guy Debord”, en: *Estética. Enfoques actuales*, pp. 211-223.

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ *Ídem.*

que representa el mundo que se quiere que sea y no el mundo que es. De tal forma, el ser humano tiene que ver más con esa imagen desfigurada del mundo que con el mundo real.”¹²

Bajo estas premisas, cabe preguntarse: ¿tenemos los medios impresos que merecemos? La gente consume este tipo de publicaciones buscando en ellas todo aquello que no es o no tiene y que la sociedad espectacularizada le ha hecho creer que debe ser o debe tener.

Por otro lado, las publicaciones están en función de sus anunciantes y de una sociedad que les pide información banal a costa de la reputación editorial. Ni hablar del diseño editorial; es prácticamente inexistente. ¿Experiencia estética valiosa? Casi ninguna, si por ella entendemos aquella que hace crecer espiritualmente al ser humano.¹³

Pero, ¿qué hacer ante ello? Tal vez se podría romper, una vez más, con lo establecido, como los vanguardistas lo hicieron en su tiempo. Por ello, este trabajo se propone replantear el significado de un medio impreso dentro de nuestra sociedad.

Es importante recordar que “[l]a relación estética, [...] es una de las formas más antiguas de relación del hombre con el mundo [...] [...] [está] vinculada estrechamente en sus orígenes [...] a la producción material de objetos útiles”.¹⁴

Los medios impresos¹⁵ son objetos útiles que están vinculados a la evolución del ser humano. De esta manera, se plantea la posibilidad de que puedan llegar a ser objetos estéticos. Recordemos que el efecto estético de un objeto “no lo provoca una forma ‘pura’, sino la integración de la forma y la materia [...] [E]n cuanto que el objeto significa a través de su forma sensible, asume para nosotros una nueva función no originaria: [...] [la función] estética”.¹⁶

¹² *Ídem*.

¹³ Sobre la relación entre valor estético y crecimiento espiritual puede consultarse: José Ramón Fabelo Corzo, “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos (I)”, *Graffylia*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, 2004, N. 4, pp. 17-25.

¹⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, “La relación estética del hombre con el mundo”, *Invitación a la estética*, p. 79.

¹⁵ Asumimos en este trabajo como “medios impresos” únicamente a los libros y, principalmente, a las revistas.

¹⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *ob. cit.*, p. 89.

Es así como el diseño editorial no sólo cumple con su función primaria pues, aunque es “creado con un designio específico [...], puede al mismo tiempo desempeñar una función estética que puede llegar incluso a ser predominante [...]”.¹⁷ Un medio impreso es un objeto que está dotado de cualidades utilitarias, pero en algún momento el diseño editorial puede agregarle una especie de “plus” que puede originar mayor impacto en la información que presenta.

Adolfo Sánchez Vázquez llama a este tipo de producciones “transutilitarias”, pues a ellas “sólo llega el hombre con el tiempo, a través de un largo [...] proceso, en el que se elevan y se perfeccionan [...] las características del trabajo humano. De acuerdo con ellas, el hombre somete la materia, imprimiéndole la forma adecuada para que surja un producto que satisface determinada necesidad o cumple cierta función.”¹⁸

Un medio impreso puede ser un objeto “transutilitario”, pues sus características han evolucionado hasta llegar a ser considerado como un objeto estético; y también es un medio por el cual se pueden objetivar —en colectivo— las ideas de escritores, ilustradores, fotógrafos, tipógrafos, editores y diseñadores gráficos.

Sánchez Vázquez, en su obra *Invitación a la estética*, dice: “Un poema sólo llega a un sujeto si es recitado o leído. En el primer caso, tienen que producirse determinadas ondas sonoras; en el segundo, se requieren determinados signos gráficos [...]. Sin la presencia física del poema, [...] es decir sin su cuerpo físico, material, sensible, el poema no existiría en absoluto.”¹⁹

Con base en lo anterior, se refuerza el argumento de que el diseño editorial es una disciplina encargada de objetivar ideas, sonidos, colores, texturas, etcétera; lleva el objeto estético —mayoritariamente literario— al plano físico. Es una actividad que crea “objetos estéticos que no pueden prescindir de [un] sustrato físico”.²⁰

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ *Ibidem*, p. 113.

Por otra parte, el diseñador editorial es el agente encargado de generar sensaciones a través de la organización de información escrita y visual. De su desempeño y sensibilidad depende que un medio impreso sea placentero en su lectura o simplemente pase inadvertido. Para ello debe desarrollar *habitus* que le permitan ser competitivo dentro del campo cultural al cual pertenecen los medios impresos. Entre estos *habitus* podemos encontrar la capacidad de saber estimular sensorialmente a través de recursos visuales, como la aplicación de color, pues ésta puede generar una reacción estética elemental. “Pero lo sensorial aislado –este estímulo cromático [...]– se integra en un conjunto de relaciones con otros estímulos sensoriales para construir un todo. Dentro de él, un hecho sensible [...] adquiere un significado ideológico o emocional más rico y profundo que el que tiene originariamente. Lo sensible así rebasa su significado [...].”²¹

Es decir, no basta con saber técnica, ni tecnológicamente cómo diseñar un medio impreso, también hay que desarrollar una sensibilidad que permita generar respuestas más amplias y profundas ante ellos y, no sólo eso, también debe tenerse el *habitus* de la investigación.

Sí, un diseñador editorial debe enfrentar una página en blanco desde la sensibilidad y la investigación. Recordemos a Bourdieu: “[...] la práctica de [la] investigación [...] puede [...] incitar a leer de otro modo un determinado detalle de la obra o una determinada propiedad de su estructura”.²² Con investigación, sensibilidad y pericia técnica se pueden dar respuestas dignas a cada medio impreso.

Por otra parte, el diseño editorial se puede reconocer como una actividad “extraestética”, pues es una disciplina que está enfocada a transmitir información escrita y visual de forma precisa, y en la cual también podemos encontrar “creaciones que no fueron realizadas para cumplir una función predominantemente estética, [pero cuando esa función comienza a prevalecer], más tarde

²¹ *Ibidem*, p. 116.

²² Pepe Ribas, “Entrevista a Pierre Bourdieu”. En: www.dooos.org/articulos/entrevistas/Pierre_Bourdieu.htm. (Consultado: 16 de noviembre de 2009).

se convierte en obras de arte”.²³ Por ejemplo, los libros hechos en la Edad Media no estaban pensados para cumplir una función estética, sin embargo son recordados no sólo por su importancia histórica, sino también por su belleza.

Distinguir objetos extraestéticos “es importante no sólo para la estética, sino también para la historia del arte, porque de él depende, de manera decisiva, la selección del material histórico”.²⁴

Lo que diseñamos hoy será lo que futuras generaciones tendrán como testimonio de nuestro paso por la historia, pues “[e]n la medida en que la función primaria [de los medios impresos] vaya perdiendo su fuerza en el proceso de evolución histórica, el lado estético queda resaltado”.²⁵

Después de este análisis, no nos quedan dudas de que se puede reconocer un libro como un “objeto estético”, “transutilitario” y “extraestético”; al diseño editorial como una disciplina que “objetiva” al “objeto estético” para construirnos como seres históricos; y al diseñador editorial como un “agente” que tiene la posibilidad de guiar al consumidor de medios impresos hacia una experiencia estética por medio de sus *habitus* y habilidades.

Todo ello no puede ser más que un resultado histórico. Se tuvo, en primer lugar, que desarrollar un lenguaje escrito que llevó al hombre a idear la forma de dejar impresos esos signos a través de la invención del papel y la imprenta. Posteriormente, con el desarrollo de ésta, se incorporaron nuevas actividades que enriquecieron la disciplina: la ilustración, el diseño tipográfico y la fotografía. El hombre sometió a la materia y aplicó sus conocimientos técnicos hasta que surgió un producto que satisfizo la necesidad de verse plasmado y dejar testimonio de su paso a través de la historia: el libro. Como podemos ver, el ser humano escribe para sobrevivir a su propia existencia; el diseño editorial, al hacer físicos sus pensamientos, los hace eternos.

²³ José Ramón Fabelo Corzo, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos” (Apuntes impresos).

²⁴ Jan Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 49.

²⁵ José Ramón Fabelo Corzo, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos” (Apuntes impresos).

La disciplina del diseño editorial es una actividad milenaria que en sus inicios era desempeñada por artistas. Entonces, ¿el diseñador editorial puede llegar a ser considerado artista visual?, William Addison Dwiggins escribe un ensayo llamado “La nueva impresión exige un nuevo diseño”, en el que se puede encontrar una posible respuesta: “los diseñadores tienen no sólo la responsabilidad de atender a sus clientes comerciales sino también la de satisfacer a sí mismos como artistas”.²⁶

Pero para llegar a ello primero hay que enfrentar al campo de poder que rige a la sociedad espectacularizada y luchar por la legitimación de los diseñadores editoriales dentro del campo cultural. Ello exige calidad, disciplina, investigación, conocer ampliamente los recursos visuales y estímulos sensoriales, pero, además y sobre todo, desarrollar una sensibilidad hacia el objeto en tanto objeto estético. Esto último es imprescindible. Tal vez algún día, con la praxis y rompiendo esquemas, se vuelva a considerar a los diseñadores como artistas del diseño editorial.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean, “Simulacro y simulaciones”, “La simulación en el arte”, “Duelo”, “La ilusión y la desilusión estéticas”, (fragmentos de textos y conferencias extraídos de diversas fuentes).
- Chihu Amparán, Aquiles, “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”, en: *Polis. Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.
- Chivelet, Mercedes, *Historia del libro*, Acento, España, 2003.
- Dwiggins, W. A., “La nueva impresión exige un nuevo diseño”, en Beirut, Michael; Helfand, Jessica; Heller, Steven y Poynor, Rick, *Fundamentos del diseño gráfico*, Infinito, Buenos Aires, 2001.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “El concepto de sociedad del espectáculo de Guy Debord”, en *Estética. Enfoques actuales*, Félix Varela, La Habana, 2005.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos”, (notas elaboradas a partir del ensayo de Jan Muka-

²⁶ W.A. Dwiggins, *Fundamentos del diseño gráfico*, p. 40.

- rovsky: “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977).
- Fontana, Rubén, “De signos y siglos. Breve historia conocida con final incierto”, en *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Designio Temas, Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico A.C., México, 2000.
- Foster, Hal, “¿Qué pasó con el posmodernismo?”, en *The return of the real. The Avant-Garde at the end of the century*, The MIT Press Cambridge Massachusetts, Londres, 1996.
- Garone Gravier, Marina, “Escritura y tipografía para lenguas indígenas: problemas teóricos y metodológicos”, en *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Designio Temas, Primera Edición, México, 2004.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, España, 1998.
- Lewis, John, *Principios básicos de tipografía*, Trillas, México, 1974.
- López Valdés, Mauricio, “Del buen parecer al bien entender: las estructuras discursivas y tipográficas del libro”, en *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Designio Temas, México, 2004.
- Meggs, Phillips B., *Historia del diseño gráfico*, México, Trillas, 1991.
- Müller-Brockmann, Josef, *Historia de la comunicación visual*, Gustavo Gili, España, 1998.
- Mukarovsky, Jan, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Jan Mukarovsky: escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Peñalosa Martínez-Val, Juan, *Arts and Crafts. Kelmscott Press*, consultado en línea: http://www.juanval.net/art/kelmscott_01.htm, 19 de julio de 2009.
- Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del Diseño Moderno, de William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2000.
- Ribas, Pepe, “Entrevista a Pierre Bourdieu”, en *DDOOSS*, Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid, Valladolid: Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid, consultado en línea: www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Pierre_Bourdieu.htm, 16 de noviembre de 2009.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “La relación estética del hombre con el

- mundo”, en *Adolfo Sánchez Vázquez: invitación a la Estética*, Grijalbo, México, 1992.
- Satué, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid, 1990.
- Svend, Dahl, *Historia del libro*, Alianza, España, 1999.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, 2000.
- Wacquant, I., “From Ruling Class to Field of Power. Interview with Pierre Bourdieu”, en *La noblesse d’État, Theory, Culture and Society*, 1993.



2

LOS LÍMITES
DE LA REPRESENTACIÓN
ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

LA REPRESENTACIÓN DEL SONIDO EN EL SIGLO XX

*Gerardo de la Fuente Lora
y Marleni Reyes Monreal*

Introducción

El siglo XX ha sido testigo desde sus inicios de una profunda transformación en las artes, una transición de vastas implicaciones que atañen no solo a su evolución estética, sino a múltiples factores de rango social, económico, político o filosófico, provocando nuevas relaciones entre artista, obra de arte y espectador que han ido evolucionando conjuntamente con los avances del pensamiento, las relaciones sociales y la tecnología.

El alejamiento de la música tonal y el uso de nuevas tecnologías han creado la necesidad de representar los nuevos efectos de sonido, que no pueden ser representados mediante la escritura tradicional, por medio de imágenes experimentales. Aunque ya se había considerado el valor de la partitura tradicional como imagen, actualmente existe un desbordamiento de expresiones diferentes que se acercan más a la gráfica por lo que en sí mismas encarnan una obra de arte.

Este trabajo es un estudio del uso de las formas en la notación musical que desencadenaron la notación gráfica en el siglo XX, la cual, aunque podría parecer nueva, tiene detrás siglos de búsqueda en la grafía de acuerdo a las necesidades específicas del momento.

Antecedentes de la escritura musical

Ignoramos gran parte de la historia de la música, principalmente la realizada en la antigüedad ya que han llegado hasta nosotros pocos instrumentos y fragmentos de documentos con relación a la música. Pero podemos estar seguros que todas las culturas, aunque han seguido líneas distintas, se han expresado musicalmente y los resultados que alcanzaron tienen determinados paralelismos entre sí.

Las notaciones griegas usaban signos alfabéticos para denotar sonidos individuales, y la posterior notación bizantina representó intervalos melódicos. Sin embargo se considera a los *neumas* como la primera representación diastémica.

La notación neumática posibilita la visión inmediata del fraseo y de la articulación musical del texto. Estos neumas indicaban el número exacto de notas de una melodía, pero no siempre podían precisar su elevación y menos su ritmo, eran utilizados en la liturgia Latina, hacia el siglo V, en donde, los clérigos aprendían de memoria las melodías “En ese contexto, la copia de la notación musical no era un tarea mecánica, sino algo que envolvía la visión, la audición y la memoria de una práctica litúrgica.”¹

Los neumas surgieron de los acentos gráficos. La notación de los fragmentos y manuscritos de los siglos noveno y décimo son normalmente del tipo neumático, es decir, consisten en líneas que representan el movimiento ascendente o descendente de la voz: su transcurrir sonoro en el tiempo.

Según Kenneth Levy, hubo dos tipos de notación neumática: la posicional y la gestual. La notación posicional consiste en la traducción gráfica directa del movimiento de la voz. Este tipo de notación es representado por un único miembro; el tipo gestual es la traducción gráfica del movimiento de la voz y no se hace directamente, sino a través de los correspondientes gestos.²

De esta forma podemos dividir la notación musical en de dos grandes categorías: la la notación fonética y la notación diastémica (intervalo). A partir de la Edad Media los teóricos y tratadistas conceden gran importancia a la escritura y a la incorporación de nuevos signos. “Toman como fuente a los tratados de Boecio, inspirados por Platón Aristóteles, Nicómaco, Ptolomeo y Albinus; siendo una importante base de la teoría musical renacentista.”³

Para que la escritura musical llegara a ser lo que conocemos, con todas sus reglas y símbolos, los autores trataron de plasmarla

¹ Manuel Pedro Ferreira, *La emergencia musical*, p. 11.

² Jacques Hourlier, *Notation paléofranque, Études grégoriennes II*, p. 212.

³ Adolfo Salazar, *La música en España*, p. 12.

por medio de numerosos sistemas de notación. Sin embargo, el control notacional del compositor era aún incompleto. La dimensión temporal no recibió la atención de los reformadores.

La más importante innovación en el Canto Gregoriano, fue el Órganum, una melodía a la cual se le agrega otra voz que va cantando a una cuarta más abajo o a una quinta más arriba y es representada por líneas ondulantes dentro de un plano.

La altura de los sonidos ha sido, hasta la adopción del sistema temperado y al encontrar una medida universal de precisión sujeta a leyes físicas como el diapasón, la gran incógnita de toda notación. El paso de mayor trascendencia fue de Guido Dárezzo en su *Antifonario* escrito en 1028, donde señalaba los intervalos y la elevación exacta de cada nota por medio del pautaado musical que se conserva hasta ahora.

A partir del siglo catorce, observamos en Occidente un arte musical totalmente controlado en sus dimensiones armónica y rítmica por vía de una técnica de escritural. Es un arte escolástico, especulativo, reservado a conocedores. Desde esta época hasta el siglo XX, la escritura musical, no ha evolucionado sino en su superficie.

La preocupación por encontrar los mejores procedimientos para representar la idea musical ha sido una constante. “Hace justamente un milenio los músicos andaban preocupados por el mismo problema: como fijar adecuadamente por escrito la música... Algunos de los compositores de las últimas generaciones se han visto en la necesidad de elaborar todo un complejo sistema gráfico para representar los matices del lenguaje musical. Han sentido la insuficiencia de la escritura inventada hace mil años.”⁴

En la Edad Media, todo el gran arte musical de la liturgia gregoriana, bizantina o cualquier otra no era un arte escrito. La secuencia medieval supone modelos fijados por una escritura neumática, aún auxiliar y rudimentaria, pero la composición de nuevas melodías para secuencias ya no tiene esa limitación.

La misma polifonía puede existir sin notación. Así, el parcial abandono en el siglo XX, en Occidente, de la notación musical

⁴ Ismael de la Cuesta Fernández, *Un puro acto creativo*, p. 53.

tradicional señala de algún modo el final de un ciclo de casi mil años, pero es ocasión, por un lado, para el retorno a las fuentes sonoras y a la espontaneidad improvisatoria, y por otro, para la adaptación e invención de nuevas tecnologías de control musical

Representación plástica de la música

La transformación de los modos de transmisión de la música a lo largo de la historia está marcada por una serie de hitos comenzando por la invención de la notación musical en el siglo IX, que fue vital para el desarrollo de la polifonía en Occidente.

La posibilidad de escribir la música hizo que fuera posible conservarla y a la vez posibilitó la creación de formas musicales de larga duración, que no estaban basadas en un principio de repetición sino en una tensión sonora sostenida armónicamente a través de temporalidades relativamente largas.

Posteriormente, la imprenta, al comienzo del siglo XVI, jugó un papel crucial en la estructuración de un mercado amplio para la música impresa en partituras, sentando las bases de la música burguesa y del papel del artista en el espacio público en los siglos XVIII y XIX. La aparición del fonógrafo y el gramófono a fines del siglo XIX, conjuntamente al desarrollo de la electrónica a lo largo del siglo XX, hicieron posible el registro del sonido como tal y sentaron las bases tecnológicas de la industria musical que ha sido clave en el desarrollo de la música a lo largo del siglo XX. Estas invenciones han sido determinantes en el desarrollo y perfeccionamiento de las tecnologías de producción, almacenamiento-distribución y recepción-consumo de la música. Lo que a su vez ha jugado un papel fundamental en la transformación de las estéticas musicales; "se puede afirmar que todos los cambios en los modos de comunicación de las formas artísticas han conllevado transformaciones en el orden formal de lo estético y su construcción de sentido."⁵

Llegados a este punto conviene recordar que no es en absoluto nuevo este juego simbólico y pictórico de los compositores, puesto

⁵ Julián Ruesga Bono, *Intersecciones, híbridos y derivados, La música en la cultura electro-digital*, p. 31.

que existe desde la Edad Media. Aunque el sistema que utiliza cinco líneas junto con una serie compleja de símbolos que indican tanto los aspectos musicales horizontales (esto es, la melodía, el tiempo y el ritmo) como los verticales (armonía e instrumentación) se consideró adecuado incluso para reflejar las ideas musicales más complejas durante un largo período. Incluso en partituras del siglo XX y actuales, este sistema tradicional sigue siendo muy utilizado.

Desde los años cincuenta hubo innumerables intentos de sustituir el sistema tradicional con diagramas, descripciones gráficas o numéricas y explicaciones textuales, como la pieza *Siciliano* de Sylvano Busotti, o las obras de Morton Feldman, John Cage, Cornelius Cardew, Anthony Braxton y otros, quienes, dedicaron sus composiciones a pintores y comenzaron a concebir el aspecto visual de la composición ya no como un mero medio, sino como un fin en sí mismo.

Las líneas, ángulos y círculos de *Treatise* de Cardew convocan las pinturas constructivistas de Kasimir Malevich y están diseñadas para producir en el lector, sin ningún sonido, algo análogo a la experiencia de la música. Braxton escribió acerca de la notación visual de su *Composition 10* que una ejecución determinada debería revelar la materia visual real, lo que es como decir que uno debería poder ver en realidad la pieza tanto como escucharla.

La proliferación de partituras gráficas en las últimas décadas no se debió sólo a la fascinación por las artes visuales. También cumplieron un papel las consideraciones prácticas y musicales. El surgimiento de la música electrónica y de cinta en los 50s demandó nuevas técnicas de notación. Con frecuencia los compositores optaron por una traducción visual directa del material sónico. De ahí que las partituras del *Kontakte* en 1968 compuestas por Stockhausen, o de las *Violostries* de Bernard Parmegiani exhiban esa clase de notación “sismográfica” profetizada décadas antes por Edgar Varése.

Cuestiones más estrictamente filosóficas y políticas contribuyeron también al alejamiento de la notación convencional. Compositores politizados como Cardew rechazaron la partitura tradicional porque implicaba una división jerárquica del trabajo que requería que los ejecutantes se sometieran a la voluntad del compositor. Por el contrario, la indeterminación de la notación gráfica ayudó a disolver esta jerarquía, promoviendo en cambio una colaboración

activa entre las dos partes. Cage llegó a conclusiones similares, juzgando que su *chance composition* de antaño, era inhumana debido a la regulación estricta de su ejecución. Como respuesta, se dedicó a trabajar en una serie de partituras gráficas que culminaron en el *Concert for Piano and Orchestra* de 1958.

Este interés en difuminar los límites entre composición e improvisación revela la influencia del jazz. Las partituras gráficas señalan un punto de encuentro entre las tradiciones musicales europea y afro-americana. Del otro lado, inspirado en Cage, Brown y Feldman, Anthony Braxton se pasó a la notación gráfica como modo de estructurar el caos sónico del free jazz y de proveer un punto focal de meditación para la improvisación colectiva. Yasunao Tone compara una nota musical pura, un concepto abstracto que no es nada más que un punto en un sistema de coordenadas, con los sonidos del mundo natural que nos rodea, una “mascota animal deformada que hemos ido creando a lo largo de los años”⁶

El amplio espacio cedido por este tipo de notación a los ejecutantes significa que dos ejecuciones diferentes de la misma pieza nunca suenan igual. Las ejecuciones de las composiciones gráficas tienden a ser espaciosas y misteriosas, llenas de sonidos extraños que sobrevuelan como los golpes de pincel de un pintor accionista o como las líneas y las marcas de un maestro calígrafo.

Por ello, la lectura de estas partituras exige una acción y demandan que se realice un acto cuyo resultado es desconocido y, tal vez, único. “Una misma idea sonora encuentra distintas representaciones gráficas, igual que los signos representados pueden presentar ideas distintas”.⁷

La búsqueda de nuevas formas

Las ideas sonoras figuran en la partitura y mantienen interrelacionados al autor, al intérprete y al oyente, quienes cumplen diferentes funciones específicas en el sistema tradicional.

Es hasta la década de los 50s que al cambiar la representación

⁶ Yasunao Tone, *Programa de mano de concierto*, 1998.

⁷ Christoph Cox, *Visual Sounds: On Graphic Scores*, en *Christoph Cox and Daniel Warner*, p. 187.

de la música, adoptando nuevas formas, cambian también estas relaciones; dando la oportunidad a cada músico de dejar ver su pieza e interpretarla de nuevas maneras. Hay dos clases de música –escribió en algún lugar Roland Barthes– “la música que escuchas y la música que interpretas.” Pero una tercera clase emergió en los años 50: “la música que ves.”

Las fronteras de las disciplinas se traspasan. En Cage existe un proceso con la utilización del fragmento, toda clase de ruidos, y en Schwitters con los materiales. Estas composiciones visuales hacen referencia a una idea, interpretada después con sonidos o con otras artes plásticas. Sus partituras gráficas organizan la disposición de acontecimientos en el espacio, en su concentración o dispersión, ritmo, timbre, forma, volumen, etc.

El desarrollo de estos sistemas notacionales coincide con el desarrollo del concepto de música indeterminada. En música este concepto ha estado ligado primordialmente a los mecanismos de composición por el azar. Lo que queda indeterminado es, sobre todo, la precisión del resultado final, dejando así la obra abierta a diferentes soluciones.

El aspecto visual de estas partituras gráficas es, en algunos casos, especialmente interesante por su diversidad e independencia respecto al desarrollo de las relaciones formales en las artes visuales. En el caso de estos sistemas de música indeterminada, es casi siempre necesario definir códigos a través de leyendas o instrucciones. En muchos casos, se redefine o cuestiona el papel del compositor, el del intérprete y el del receptor.

La aleatoriedad desde su concepción estética y técnica, necesitaba de una estructura que hiciera posible la libre interpretación de ideas compositivas expuestas con símbolos representativos de indeterminados resultados. El interés artístico de la grafía ha sido planteado como medio que podía sugerir por sí mismo propuestas sonoras de imaginación creativa, partiendo de la expresividad plástica de los diseños concebidos por los compositores. “La evolución de los instrumentos tradicionales y su técnica interpretativa en la nueva concepción sonora ha necesitado medios representativos adecuados”⁸

Consecuentemente, respondiendo a las nuevas necesidades creativas y dada la matización de trazos y rasgos que llegan a plan-

tear una cierta perspectiva plástica, hay ahora dos tendencias principales en las notaciones musicales, a saber, aquellas en las que aunque realmente no aparezca un signo nuevo –como ocurre en partituras de Webern, Varese o Ovules, ya que posiblemente la misma idea habría podido representarse con otra escritura de mayor simplicidad para la interpretación– tienen un contenido plástico; y la tendencia de otros compositores, quienes han practicado sistemas de escritura completamente innovadores donde los aspectos gráficos han sido auténticas aportaciones, resultando partituras de suma efectividad e increíble sencillez interpretativa, como es el caso de Cage, Stockhausen o Pousseur.

Existen casos en los que es necesaria una partitura que recoja las particularidades de la obra, al exigir signos diferentes como en obras donde se incluya la electrónica como simple guión; donde aparezca un tratamiento instrumental no convencional, al hacer uso de sonidos multifónicos, elaboraciones de la columna sonora y diversidad de ataques y articulaciones; en partituras escritas y pensadas para intérpretes que no conozcan las normas del solfeo o en partituras en donde sea presentado un concepto integral de las artes: música, teatro, mimo, ballet, proyecciones.⁸

Los aspectos gráficos en las partituras han surgido desde dos perspectivas: las que surgen con base para la interpretación-realización y las que han aparecido como consecuencia definitiva del resultado sonoro de la obra en su interpretación-realización. Las primeras presentan un interminable mundo de sugerencias, grafismos, signos que suelen pretender crear un determinado estímulo en el intérprete, para que éste reaccione ofreciendo su versión de la impresión provocada, las segundas poseen un exceso de fantasía plástica, ya que lo más importante en estos casos es la representación gráfica de los sonidos.

Los representantes simbólicos de notación tradicional habían llegado a una saturación que dificultaba su utilización en muchas de las innovaciones sonoras. Sólo cuando las exigencias representativas se hicieron inevitables comenzó un periodo enriquecedor en el ámbito de la notación musical.

⁸ Ver: Jesús Villa Rojo, *Notación y grafía musical en el siglo XX*, p. 12.

Aun en los casos en que se utiliza la escritura tradicional, los compositores incorporan formas como: las líneas rectas para representar sonidos tenidos, ascendentes o descendentes, silencios, fraseos, adornos, giros; las líneas curvas relacionadas con efectos de sonido como trinado y vibrado, oscilación, glisados y arpeggios; las flechas que representan giros, cambios de tiempo, dinámicas, cromáticos; o la combinación de figuras como en el caso de la representación de cuartos de tono de Eugéne Ysaye, Xenakis, Scelsi o los signos de Haba.

La naturaleza de cada instrumento y la técnica empleada por los instrumentistas será decisiva en la forma gráfica de los efectos. La nueva concepción instrumental brinda una notación específica para cada instrumento de acuerdo con la digitación.

Stockhausen incluye en sus composiciones novedades electroacústicas que le permiten unos grados de experimentación prácticamente imposibles en el mundo instrumental y hacia las fantasías de aleatoriedad. La dificultad de sus partituras seriales le conduce hacia planteamientos compositivos donde el concepto de aleatoriedad se anota por medio de grafismos llenos de interacción.

Por otro lado, Mauricio Kagel, al desarrollar su labor compositiva relacionando criterios escénicos y teatrales con los musicales conducidos desde una imaginación personal, hace de la acción teatral y el happening la base de un discurso que abre formas de expresión. Desde una visión puramente instrumental, la búsqueda constante de combinaciones tímbricas, valiéndose de técnicas innovadoras que potencian la posibilidad expresiva de cada instrumento, Iannis Xenakis tiene que recurrir a un nuevo sistema que haga comprensible su lenguaje, un modelo en el sentido matemático y físico, surgido de planteamientos estructurales arquitectónicos. Xenakis diseñó en 1975 el UPIC como sistema que permite, valiéndose de una tabla de diseño, la realización inmediata del sonido representado gráficamente.

El uso del color

El color había tenido, en la historia, importante relevancia para subrayar planos en la obra musical, clarificando y permitiendo la mejor visualización de cada uno de los elementos empleados,

pero dejó de emplearse al imponerse los sistemas de impresión mecánica utilizando una sola tinta. El colorido de los manuscritos medievales dejó paso a un sistema de escritura que perdió parte de sus contrastes representativos pero que facilitaba la reproducción. “La ambivalencia del proceso creativo, para lo que el pensamiento científico de Scriabin se mezcla con la fantasía especulativa, es típica. Cómo otros románticos a principio del siglo XIX intentaba coordinar varios de los órganos sensoriales y varias de las arte. Percibía afinidad muy precisa entre lo audible y la vista y anhelaba con convicción la *Gesamtkunstwerk* como obra de arte total. En esta línea procedía sobre una vía que Kandinsky y Shonberg seguían, con dramas musicales experimentales.”⁹

Un intento de relacionar el sonido y el color se encuentra en el *Prometeo* de Scriabin. Sin embargo su modelo no ha encontrado leyes de parentesco entre el color y el sonido. Para ello otro compositor, Aschero, trata de encontrar la relación entre color y sonido por medio de las propiedades físicas.¹⁰

Por otro lado, John Cage ve la relación color-sonido con funciones muy distintas aunque también sirvan para representar la idea musical reflejada en la partitura y Kandinsky intentara racionalizar su pintura abstracta en una estética tonal.

Puede apreciarse cómo estas formas tan variadas consiguen valerse del color para representar la idea musical en la partitura, el uso del color podría ofrecer infinidad de contrastes y posibilidades a la música, pero la forma tradicional ha hecho más lento su desarrollo.

La tecnología en la gráfica musical

La vinculación de música y tecnología siempre ha sido muy estrecha en el ámbito de la fabricación de los instrumentos productores de sonido. Sin embargo, desde finales del siglo XIX y la posterior aparición de la electrónica, ésta vinculación ha ido creciendo de una forma cada vez más estrecha, a través de la confluencia de dos desarrollos que se determinan constantemente el uno al otro. Uno es el ya referido al mundo de los instrumentos productores de sonidos,

⁹ Hand Heinz Stuckenchmidt, *La música del siglo XX*, p.125.

¹⁰ Sergio Aschero, *El hombre*, p. 35.

el otro hace referencia a las tecnologías de grabación, distribución y reproducción de la música, a su reproducibilidad técnica. A un ritmo creciente, ambos han cambiado radicalmente el sentido del uso y percepción de la música y sus consecuencias han sido muchas.

Enre otros, Umberto Eco, ha subrayado cómo los aparatos electrónicos han permitido producir sonidos nuevos, timbres nunca conocidos anteriormente, series de sonidos diferenciados por matices mínimos, fabricando directamente las frecuencias de las que se compone el sonido y, por consiguiente, actuando en el interior del mismo, de sus elementos constitutivos; de igual modo han permitido filtrar sonidos ya existentes y reducirlos a sus componentes esenciales.

En 1945 y 1950 aparecieron dos modos de creación sonora, conocidos bajo los nombres de “Música Concreta” y “Música Electrónica”. La primera se desarrolla con sonidos grabados de cualquier origen y ensamblados después mediante técnicas electroacústicas de montaje y la mezcla de las grabaciones. La música electroacústica opera mediante la síntesis de cualquier sonido producido gracias a la electrónica; se afirmaba la idea de que todo sonido era reductible a tres parámetros físicos: frecuencia, intensidad y tiempo, cuya síntesis era posible gracias al ordenador sin otro recurso instrumental. Tanto en un caso como en otro, los trabajos a partir de los nuevos medios electrónicos, quedaban marcados por una estética particular. Estos dos tipos de música presentaban dos diferencias importantes: una no se escribía y la otra se cifraba. Ambas escapaban a la transcripción mediante la notación tradicional a partituras.

En la música *free* los instrumentos son tratados como fuente de sonidos, no sólo como fabricantes de notas musicales, abriéndose a toda la extensión y complejidad de las posibilidades sonoras.

En todos estos casos el espacio tonal juega un papel esencial al permitirnos distinguir entre acontecimientos musicales simultáneos. Y ni su individualidad ni su relación se pueden definir adecuadamente sólo en términos temporales o de duración por lo que es necesario encontrar otra forma de ser representados.

La representación gráfica de la música en el siglo XX, ya no es sólo la traducción de un lenguaje a otro, no es la reducción del

sonido a la forma visual estática. Sino que es parte de la obra en su complejidad.

Bibliografía

- Aschero, Sergio, *El hombre*, Ed Alpuerto, Madrid, 2002.
- Bono Ruesga, Julián, *Intersecciones, híbridos y derivados, La música en la cultura electro-digital*, Ed arte/facto, Sevilla, 2000.
- Cox, Christoph, *Visual Sounds: On Graphic Scores, en Christoph Cox and Daniel Warner*, Audio Culture, New York, 2004.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.
- Ferreira, Manuel Pedro, “La emergencia musical”, en *MEDIA ÆTAS*, n.º 5, pp. 11-32. 2000.
- Fernández, Ismael de la Cuesta, *Un puro acto creativo*, Ed. Saber leer, Madrid, 2000.
- Hourlier, “Notation paléofranque”, en *Études grégoriennes*, nº II, pp 212-219. LEVY, Barcelona, 1957.
- Villa Rojo, Jesús, *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Ed Sgae, Madrid 2000.
- Salazar, Adolfo, *La música en España*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- Stuckenchmidt Hand Heinz, *La musica del siglo XX*, Ed Saggiatore, Milán,
- Tone, Yasunao, *Programa de mano de concierto, New York, 1998*

LA ONTOLOGÍA Y LA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DIGITAL. EL CASO DE PEDRO MEYER

*Alberto Carrillo Canán
y María Lourdes Gómez*

Tomando como marco general el problema filosófico de la estética de los nuevos medios, el presente texto está encaminado a discutir los cambios en la ontología y la estética de la imagen fotográfica que se han generado a partir de la digitalización de la imagen. Examinaremos la evolución que ha tenido el medio fotográfico en relación con la cuestión del realismo en la imagen fija, tanto análoga como digital. Por realismo plástico en general se entiende aquí la noción básica de que “[...] el arte es [...] la reproducción exacta de la naturaleza [...]”¹ El término “realismo” se utiliza aquí como categoría estética y será en relación con ella que avanzaremos de la ontología y la estética de la fotografía a las de la imagen digital fija, la cual de las imágenes digitales es la más cercana a la fotografía. En nuestro examen veremos que el realismo de la imagen digital se mueve entre el realismo propio del registro icónico de información lúminica y el realismo plástico de una ilusión tecnológica. Finalmente ilustraremos nuestro análisis con la obra artística de Pedro Meyer, uno de los pioneros en México y en el mundo en el campo de la fotografía que se ayuda del procesamiento digital.

Introducción

La “ontología de la imagen fotográfica” discutida por André Bazin, así como el carácter indéxico de la fotografía según Philippe Dubois, nos servirán para determinar los elementos que distinguen a

¹ Formulación crítica de Baudelaire, en: Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, p. 22.

la fotografía análoga de la imagen digital, en especial respecto de sus cualidades estéticas. Introdutoriamente y de una manera muy general diremos por ahora que mientras que la imagen análoga es indéxica, la digital tiene una determinación “ontológica” que podemos acotar mediante dos características: 1) la codificación digital de la información análoga proveniente del entorno lumínico y 2) la *transformación* de dicha información análoga codificada digitalmente. Mientras que la mera digitalización de la información análoga también es indéxica y no implica ninguna creación, nada que vaya más allá de la información análoga misma y las cualidades estéticas que la acompañen, la transformación de la información digitalizada, llevada más allá de cierto punto, para ser precisos, al punto de la *manipulación*, significa eliminar carácter indéxico de la fotografía (análoga o digital) e implica literalmente la creación de imagen, llevándola hasta la *ilusión*, es decir, hasta la generación de algo nuevo respecto de la información análoga original correspondiente a los motivos fotográficos propiamente dichos, con lo que el carácter estético de la imagen también resulta alterado radicalmente: en vez de motivos reales se tienen motivos ilusorios. En este sentido, la mera codificación digital de la información análoga mantiene al fotógrafo en el nivel del *registro* de información lumínica, que es el nivel definitorio de la *fotografía* análoga y la digital, mientras que la manipulación de la información digitalizada lleva a la fotografía al nivel de la *creación* de imagen. Mientras que el fotógrafo análogo es básicamente un reproductor mediante registros automáticos, con sus cualidades estéticas correspondientes, el fotógrafo digital puede utilizar la reproducción o los registros para ir más allá de ellos y lograr una creación ilusoria diferente de la estética del mero registro. En suma, la fotografía digital, llevada a cierto nivel, es un medio radicalmente diferente de la fotografía análoga, no solamente en términos de su naturaleza (“ontología”) sino también en términos estéticos. Adelantado resultados diremos aquí que la estética de la fotografía, análoga y digital, es la *estética del extañamiento*, mientras que la imagen digital en sentido amplio se ubica en la *estética de la ilusión*, hasta cierto punto como la de la pintura; para distinguirla de la *ilusión pictórica* tendremos que hablar de la *ilusión tecnológica*.

La “ontología” de la imagen fotográfica

La invención de la fotografía fue el resultado de numerosos experimentos acumulados que satisficieron el anhelo de lograr la reproducción plástica perfecta de un objeto mediante técnicas desarrolladas *ex profeso*. La evolución paralela del arte y la civilización liberó a las artes plásticas de la función mágica original, de tal manera que tanto el deseo de “preservar artificialmente la

apariciencia corporal”² de un ente “raptándolo del flujo temporal para mantenerlo en el dominio de la vida”,³ como la práctica mágica propiciatoria, dieron paso al ideal profano de la reproducción plástica perfecta. Así, según Bazin, “[...] en el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual [...] para tender a la *imitación* más o menos completa del mundo exterior”.⁴

La aparición de la fotografía liberó a la pintura de su incesante búsqueda de la reproducción perfecta, es decir, la liberó de la “obsesión por el realismo”⁵ de una manera por demás revolucionaria. Por una parte, la forma dejó de tener un *valor imitativo* y pudo ser devorada por el color;⁶ por otra, la fotografía va más allá de la mera *semejanza* al lograr la *identidad* de la imagen con su modelo.⁷ En términos pictóricos lo primero lleva a la pintura abstracta (por ejemplo Rothko), mientras que lo segundo es la evidencia de la aparición de un medio nuevo, totalmente diferente de la pintura, un medio nuevo en el que la *reproducción* no es simple semejanza sino *duplicación* real: el objeto adquiere no una mera imitación sino un verdadero doble en su imagen fotográfica dado que la fotografía

² André Bazin, *What is cinema, Vol I*, p. 9.

³ *Ídem*.

⁴ André Bazin, *ob. cit.*, p.11. (Las cursivas al interior de una cita son nuestras).

⁵ *Ibidem* p. 12.

⁶ Ver: André Bazin, *ob. cit.*, p. 16.

⁷ *Ídem*.

es “la toma de una *impresión* mediante la manipulación de la luz”⁸, es decir, la fotografía es una “*transferencia de la realidad* de la cosa a su reproducción”.⁹

Por su parte, Philippe Dubois hace un recorrido por las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia de la fotografía y concluye que van de “la verosimilitud al index”.¹⁰ Dubois distingue tres momentos históricos de la teorización sobre la fotografía: la imagen como *imitación* de lo real (verosimilitud), la imagen como *transformación* de lo real y, finalmente, como *huella* de lo real, momentos que corresponden a tres tipos de teorías, a saber, la de la mimesis, la del código y, finalmente la teoría de la referencia (index).¹¹

Históricamente, según Dubois, la primera posición, planteada en el siglo XIX, consideró a la imagen fotográfica como la *imitación* más perfecta de la realidad.¹² La naturaleza de la fotografía es tal que “[...] permite hacer aparecer una imagen de forma ‘automática’, ‘objetiva’ y casi ‘natural’ [...] sin que intervenga directamente la mano del artista [...]”¹³, con lo que la semejanza, la verosimilitud de la imagen, queda asegurada al no depender de la habilidad y el estilo personales del pintor. En otras palabras, la idea subyacente es considerar a la naturaleza técnica de la fotografía como la base de una *capacidad mimética* excepcional. No es que se considere en sí misma dicha naturaleza técnica sino que se le juzga en relación con el principio de la mimesis. Como lo podría decir McLuhan, se considera un medio emergente, la fotografía, con categorías propias de un medio pretérito, la pintura.

Para la idea del arte – popular en el siglo XIX – como imitación de la realidad, frente a la capacidad imitativa de la fotografía el artista está en desventaja, es inferior y, con ello, necesariamente

⁸ Como lo expresa de una manera más precisa técnicamente Dudley Andrew en su prólogo a la edición inglesa de Bazin: se trata de la “impresión” de un “patrón único de luz refleja [propio del objeto] sobre la emulsión”.

⁹ André Bazin, *ob. cit.*, p. 14.

¹⁰ Ver: Philippe, Dubois, *ob. cit.*, p. 21.

¹¹ *Ídem*.

¹² Ver: Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibidem* p. 22.

deviene superfluo. El realismo plástico, como ideal estético supremo de la pintura y la escultura, resulta insostenible si es que se quiere salvar al artista y su función frente al asalto de la fotografía. La irrupción de la técnica fotográfica en el tradicional terreno de la reproducción obliga tanto a artistas como a teóricos estéticos a desplazarse del realismo hacia otras categorías estéticas.

La segunda posición señalada por Dubois, que se ubica básicamente el siglo XX, es la que considera a la fotografía como transformación de lo real a través de su representación mediante un conjunto de convenciones variables, ligadas meramente al tiempo y al lugar. Según esta corriente la fotografía no es, de ninguna manera, una mera reproducción de lo real sino su transformación al hilo de convenciones, “en el mismo sentido que el lenguaje”¹⁴, convenciones que como el lenguaje son algo, “culturalmente codificado”¹⁵ y naturalmente, arbitrario.

Pierre Bourdieu la fotografía “[...] le debe su apariencia de objetividad [...] a la conformidad con reglas que definen su sintaxis dentro de su uso social [...]”¹⁶ En otras palabras, existirían “[...] normas que organizan la captación fotográfica del mundo [...]”¹⁷; obviamente tales “normas” son un asunto de convención y resultan “[...] indisociables del sistema de valores propios de una clase, de una profesión o del círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más que un aspecto [...]”¹⁸, por supuesto, un “aspecto” de una ideología total, dominante y multiforme.

Para los teóricos de la transformación o la construcción convencional de la realidad por medio de la fotografía, esta no es un agente inocente y realista, por lo que pasan a una especie de denuncia de la misma a partir de la desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del medio fotográfico. Por supuesto, en este marco el carácter estético de la fotografía pasa a un plano completamente secundario y, de hecho, la noción de

¹⁴ Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 20.

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ Pierre Bourdieu, et al, *Photography. A Middle-brow Art*, p. 77.

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁸ *Ídem.*

realismo ya no tiene absolutamente ningún sentido más que como un engaño ideológico, de clase.

La tercera posición parte básicamente de la noción de índice o índice introducida por Peirce. El índice es “una representación por contigüidad física del signo con su referente”¹⁹; siendo más específicos, o como diría Peirce mismo, hay una “conexión física”²⁰ entre el signo y su “objeto”. Así, por ejemplo, las huellas del dinosaurio indican la presencia del animal en un tiempo dado en un lugar determinado. En el caso de la placa fotográfica, lo que se tiene es la “huella de una realidad”.²¹ Así, discutiendo en contra de la idea de la codificación fotográfica, Pascal Bonitzer dice que una fotografía “[...] es en primer lugar una *muestra directa* de lo real que la química hace aparecer [...]”²². Como lo señala Dubois, se subraya ahora la singularidad de lo real, más allá de cualquier convención o código.²³ Esta idea de la singularidad de la “huella” o del índice acoplado con una realidad igualmente singular, como toda realidad, está implícita en las declaraciones de Barthes de que “[l]a fotografía es literalmente una *emanación* del referente”²⁴; de hecho, la “[...] fotografía *repite mecánicamente* lo que nunca podría ser repetido existencialmente.”²⁵ En todo esto está implícita la cualidad singular de la fotografía y de su referente: un referente, una fotografía, *su* fotografía.

La relación entre la fotografía y su referente es más intensa, más íntima, no solamente que la de cualquier codificación convencional sino también que la de la simple similitud. Las convenciones son arbitrarias, las huellas y las conexiones físicas no. La fotografía tiene, mediante la “conexión física” (Peirce) una relación necesaria con su referente, a diferencia la relación que proviene de la similitud y de la convención. De acuerdo con ello, y precisando

¹⁹ Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 42.

²⁰ Charles Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, p. 6.

²¹ Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 43.

²² En Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 45.

²³ *Ídem.*

²⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida, Reflexions on Photography*, p. 80.

²⁵ *Ibidem* p. 4.

do la noción de la fotografía como índice, es necesario decir que la fotografía no solamente es un índice sino que, más específicamente, es un índice icónico o bien un icono indéxico.

La fotografía en su génesis automática, es una transferencia física, de acuerdo con leyes perfectamente definidas, de lo real a la superficie de la película fotosensitiva. Este es el punto que define la especificidad de la *fotografía análoga*, su propiedad fundamental. A partir de aquí el siguiente paso es comparar este aspecto con las propiedades de la *fotografía digital*, como punto de partida de un estudio más amplio que pretende reconocer la manera en que la fotografía digital ha cambiado el trabajo artístico, para ello se hará referencia, el estudio realizado por Andrew Darley en su libro *Cultura visual digital* y, finalmente se hará un análisis de la obra de Pedro Meyer.

La imagen digital fija

En cuanto a la naturaleza de la fotografía digital lo cierto es que también tiene el carácter de índice icónico propio de la fotografía análoga, aunque en este caso el registro de las características del arreglo lumínico causado por el motivo fotográfico en su entorno particular – el referente – no sea sobre una película fotosensitiva sino en un sensor digital fotosensitivo; el tipo de registro es en términos tecnológicos totalmente distinto pero sigue tratándose de un *registro de propiedades lumínicas*. La fotografía digital es fotografía porque tiene exactamente la misma característica esencial de ser un icono indéxico, solamente que en este caso el ícono es resultado de un proceso digital mientras que el caso de la fotografía tradicional el ícono es resultado de un proceso químico.

La transformación débil y la transformación fuerte

El concepto de “transformación” o “manipulación” empleado al principio de este texto fue muy vago, por lo que ahora debemos precisarlo. Existe un caso básico de transformación de la imagen que es el que mantiene el hecho de que la imagen resultante es, de cualquier manera, un registro icónico de un referente. El procesamiento de la imagen fotográfica digital con ayuda de *software* puede ser tal que se siga teniendo un registro. En este rubro encontramos

transformaciones tales como la conversión de una fotografía digital en color a la correspondiente fotografía en blanco y negro o en sepia. Este procesamiento lo llamaremos *débil* y como resultado de él se sigue teniendo una fotografía. El procesamiento débil alcanza hasta el punto en el que conociendo la imagen original no transformada –todavía no sometida al procesamiento digital– aún es posible reconocer lo que aparece en ella en la imagen ya transformada.

Existe, por supuesto, un procesamiento digital diferente, al que llamaremos *fuerte*, que da por resultado una imagen que ya no es una fotografía, es decir, ya no hay ninguna conexión física o contigüidad entre la imagen y lo que representa icónicamente. Esto, por supuesto, no es algo completamente nuevo pues era ya el caso del *collage* fotográfico y de la superposición obtenida a partir de fotografías análogas. En el *collage* se pegan partes de diferentes fotografías por lo que si bien hay registros, el resultado total, el *collage* propiamente dicho, ya no corresponde a ninguna realidad. La transformación digital fuerte cubre casos como los recién señalados del *collage* y de la superposición de la fotografía análoga, la única diferencia es que por la naturaleza digital de las imágenes, el proceso puede ser bastante más fácil de realizar y el resultado realmente parece una fotografía aunque no lo sea.

Las transformaciones y el carácter indéxico

Andrew Darley considera las maneras en las que se elaboran y se reciben los productos de la cultura visual digital, y muestra que existen importantes diferencias en las propiedades estéticas entre la imagen digital y la fotografía análoga, incluso respecto de aquella fotografía análoga que ya había buscado recursos en el *collage* y la superposición, los cuales son importantes porque, como acabamos de ver, llevan a que la imagen resultante rompa con la característica esencial de la fotografía discutida arriba y que implica la relación icónica indéxica entre el fotograma y su referente. De manera similar, las técnicas básicas del procesamiento digital de imágenes muestran claramente una profunda alteración de la relación de la imagen fotográfica con su referente, es decir, con la dimensión de lo real y, por lo tanto, del carácter indéxico característico de la fotografía. Dichas técnicas son la composición y la sintetización digi-

tales.²⁶ La primera, como el nombre lo indica, combina fotografías digitales reales de diferentes referentes –frecuentemente partiendo de bancos de imagen (galerías fotográficas)–, con el resultado de que lo que se ve en la fotografía no existe como un todo aunque existan –o hayan existido sus partes–; no existe el referente global aunque existan los referentes parciales.

Por su parte, la sintetización digital es el proceso de creación de una imagen a partir de la nada, en ausencia de todo registro fotográfico, caso en el que, como es evidente, la ausencia de un referente para la imagen es incomparablemente más radical que en la mera composición: ya no se trata de la combinación esencialmente arbitraria de los referentes singulares en un solo referente total inexistente, sino que se trata de la generación de supuestos referentes y, por tanto, de la ausencia absoluta de todo referente verdadero.

En ambos casos, la composición y la sintetización, la naturaleza de la imagen como registro de algún referente es profundamente subvertida. De hecho queda claro incluso que el término fotografía ya no puede ser utilizado: la fotografía no crea nada, *registra*, mientras que tanto la combinación como la sintetización digitales *producen* la imagen de algo inexistente.

La sintetización es un producto totalmente digital porque no corresponde a ningún registro lumínico en absoluto, de tal manera que no tiene nada que ver con la cualidad indéxica definitoria de la fotografía, cualidad que, como discutimos arriba, coloca a la imagen en relación de contigüidad o conexión física con el objeto fotografiado y su entorno – el referente –. En la composición, por otro lado, aún se puede partir de un registro – personal o tomado de un banco de datos – en formato digital, y dado que se parte de verdaderas fotografías, si estas están combinadas con cierta habilidad mínima, se tiene la impresión de que la fotografía combinada es una fotografía aunque lo que muestra sea absurdo.²⁷

En síntesis, la fotografía análoga y la digital tienen carácter indéxico, eso las hace el tipo de íconos específicos que son: íconos

²⁶ Ver: Andrew Darley, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, p. 18.

²⁷ Véanse como ejemplo las obras de Meyer reproducidas al final

indéxicos que deben su carácter indéxico a tecnologías de registro de propiedades lumínicas del entorno generadas por el referente, propiedades que, por tanto, son *información* sobre el referente. Por su parte, la imagen compuesta digitalmente solo tiene carácter indéxico por partes –lo mismo ocurre con la superposición o el *collage* en el caso de la fotografía análoga –, mientras que la imagen sintetizada carece absolutamente de todo carácter indéxico, aunque no, claramente, de carácter icónico ya que su interés consiste, precisamente, en parecer la fotografía de algo. Finalmente, una vez clarificada la naturaleza –la ontología, el *ser*– de la imagen fotográfica y de la imagen digital fija, tenemos que volver al problema de las caracterizaciones estéticas correspondientes.

La estética de la imagen tecnológica fija

Empecemos por reconsiderar la categoría del realismo de la imagen y examinar su relación con la categoría estética de la ilusión. Como ya señalamos, el realismo plástico es una categoría que indica el grado de cercanía de una reproducción a la realidad reproducida. Siempre que la reproducción no sea el resultado de la utilización de medios mecánicos o automáticos, la habilidad y el estilo del artista constituyen una magnitud o elemento básico en dicho realismo, como es bien sabido a partir de la historia de la pintura y la escultura. El *realismo* es, en este marco, ilusionismo: *ilusión de realidad*.

El realismo, como propiedad objetiva de la obra, corresponde en el lado del espectador, el lado subjetivo, a la experiencia estética constituida por la ilusión. El *realismo* como categoría estética designa el *lado objetivo* del fenómeno de la obra artística plástica, mientras que la categoría estética de la *ilusión* designa el *lado subjetivo* de dicho fenómeno, el lado de la experiencia estética básica que corresponde a dicho tipo de obra. En este sentido, podemos afirmar que el realismo de la obra y la ilusión de realidad que ella genera son los dos lados de la moneda del fenómeno de la obra de arte plástica en tanto que esta es figurativa; realismo e ilusión son categorías estéticas complementarias respecto de dicha obra.

Como se discutió arriba en relación con Bazin, duramente periodos muy prolongados de su historia la pintura estuvo dominada por la “obsesión por el realismo”, lo que nos indica que la catego-

ría subjetiva dominante correspondiente a dicho tipo de pintura es la ilusión. En el caso de la fotografía, ya sea análoga o digital, la situación estética es completamente diferente: justamente por el carácter indéxico de la fotografía, por su “conexión física” con el referente, no hay aquella diferencia radical que existe entre la realidad de la reproducción y la realidad de lo reproducido que es propia de la pintura o de la escultura. Así por ejemplo, uno puede admirar la fidelidad de la reproducción escultórica de un rostro, pero no admira la fidelidad de la reproducción del rostro mediante el vaciado de una máscara; esta última es una simple huella o impresión física de la cara sobre el molde. Nadie invirtió una habilidad especial en generar el parecido entre la máscara y el resto sino que dicho parecido, el tipo especial de realismo propio de la máscara, es un resultado físico, no subjetivo. En otras palabras, el realismo no es en este caso ninguna categoría estética. Esto se manifiesta, en el lado subjetivo de la experiencia, en que verdaderamente la fotografía no genera ninguna ilusión de realidad.

Pensemos en el caso de una vista impresionante, por ejemplo de un atardecer, captada fotográficamente. La admiración en este caso no atañe propiamente a la fotografía sino a la belleza de la vista, vale decir, de la realidad captada fotográficamente. No se trata de la admiración de un espectador por la habilidad de un pintor para reproducir la policromía de un atardecer, sino de la admiración por la belleza polícroma de un atardecer específico, captado fotográficamente. La admiración no es por la reproducción sino por la realidad reproducida. No se trata de la admiración asociada con una ilusión sino de la admiración asociada con una realidad porque simplemente en la fotografía no hay ilusión sino realidad. ¿Cuál es entonces la categoría estética propia de la fotografía? Dicha categoría estética es el *extrañamiento*, a saber, el extrañamiento que sufre la realidad fotografiada y que la coloca en una dimensión estética específica.

En el caso de la fotografía el *realismo indéxico* es el lado objetivo de la obra mientras que la *admiración causada por el extrañamiento* fotográfico es el lado subjetivo asociado con la experiencia de dicha obra.

Queda claro que si la pintura realista se ubica en la esfera estética no del extrañamiento sino de la ilusión es justamente

porque no es indéxica, es decir, porque no tiene conexión física con la realidad de la cual ella es representación y de la cual, por lo tanto, solamente da una ilusión y genera la admiración por esta ilusión. Este razonamiento es válido en buena medida para la imagen digital manipulada y, claro, para la sintetizada. La imagen manipulada es, según la definimos arriba, aquella imagen digital que a pesar de tener su origen en registros automáticos y, por tanto, en elementos indéxicos, en tanto imagen total resultante de la manipulación no es el índice de ninguna realidad. Sin embargo, si la imagen manipulada digitalmente es icónica, entonces se tiene justamente una ilusión. Ahora bien, esto último es cierto siempre y cuando el observador sepa que la imagen no es una verdadera fotografía; si la manipulación está bien lograda y el observador no está al tanto de la manipulación, el resultado no es ilusión sino *engaño*. Es, justamente, el carácter indéxico de la fotografía en general, actuando conjuntamente con el carácter icónico de los elementos fotográficos de la imagen manipulada, lo que –en un caso como el de la composición recién señalada– lleva al observador al engaño y no a que tenga una ilusión estética. Una pintura difícilmente puede inducir a engaño porque no es indéxica, mientras que una manipulación con base fotográfica es perfectamente capaz de hacerlo –en parte de ahí viene el término “manipulación”–. Por ello, en muchos casos es necesario que el observador sepa por algún medio que la imagen que ve está manipulada, que no es una fotografía aunque lo parezca. Si esto es así, a pesar de la apariencia indéxica de la imagen digital fija, el observador experimentará una ilusión. El realismo de la imagen manipulada es, entonces, en cierta medida, análogo al realismo plástico propio de la pintura, en el sentido de que al igual que este último genera una ilusión del lado del sujeto. Obviamente en este caso no podemos hablar de realismo pictórico o de realismo plástico sin más calificación; tendremos que hablar de *realismo plástico tecnológico*. La ilusión correspondiente será una *ilusión tecnológica*.

Existe por supuesto el caso en el que el carácter de manipulación de la imagen es evidente, por ejemplo, cuando la imagen manipulada presenta cosas imposibles, como un personaje levitan-

do o como seres humanos de proporciones totalmente incompatibles.²⁸ En este caso el engaño es imposible y de manera inmediata, sin más información que la aportada por la imagen misma y por su propia experiencia, el observador sabe que la imagen está manipulada y automáticamente experimenta una *ilusión estética*.²⁹ Nuevamente, a pesar de la apariencia fotográfica de la imagen manipulada, el realismo de las partes constitutivas de la manipulación es un realismo plástico tecnológico que conduce a una *ilusión estética tecnológica*.

En resumen diremos que existe el *realismo tecnológico del registro*, que no está asociado a ninguna ilusión sino a la estética del *extrañamiento* y existe también el *realismo tecnológico plástico* que está asociado a la *ilusión tecnológica*, a diferencia del *realismo plástico tradicional* propio de la pintura o de la escultura y que corresponde a la simple *ilusión plástica* bien conocida de la historia del arte y que es diferente de la ilusión plástica tecnológica.

La estética de la imagen tecnológica fija

Pedro Meyer, reconocido como un artista de transición entre la fotografía análoga y la digital, ha utilizado principalmente la combinación de imágenes. Su dilatada actividad como fotógrafo tradicional análogo lo hace poseedor de un muy amplio banco de imágenes dispuestas para ser manipuladas una vez digitalizadas. Un aspecto de su trayectoria puede clasificarse como documental a la manera en que él la define:

El tema de la memoria también impulsa mi curiosidad: probablemente esta pobre memoria mía sirve en parte para explicar mi interés en la fotografía. En lugar de recordar todo en detalle, siempre he hecho imágenes, y en el proceso he registrado el presente para referencia futura. [...] Yo fotografiaba para recordar.

²⁸ Véanse al final los ejemplos tomados de la obra de Meyer.

²⁹ En este trabajo hemos entendido el término “ilusión” en términos puramente estéticos, pero en este caso agregamos el epíteto “estético” para diferenciar este tipo de ilusión, de la ilusión en el sentido coloquial del *engaño* con base perceptiva, el cual puede ser considerado como una *ilusión no estética*.

[...] Todas mis imágenes aluden a documentar experiencias, no a fabricarlas.³⁰

No obstante, significativamente Meyer añade a continuación que “[l]a experiencia en una representación fotográfica *tradicional* ha estado limitada [...] a los elementos que la lente puede captar. Ahora puedo *añadir*, a las sales de plata, mi propia memoria”.³¹ Esto último se refiere a las posibilidades que la tecnología digital le ha conferido a su trabajo creativo, pero el término “memoria” al final de la cita no refiere al registro mental visual, el cual, como el mismo Meyer indicó arriba, es pobre, entonces, ¿a qué refiere? Dado que Meyer habla de “añadir” su “propia memoria” a los “elementos que la lente puede captar”, queda claro que la única respuesta posible a la pregunta recién planteada es que refiere al recuerdo de imágenes asociadas con las percepciones o registros visuales mentales o fotográficos del artista. En otras palabras, la tecnología digital le permite “añadir” a los registros –a las “sales de plata”– sus recuerdos de imágenes que, en realidad, en mayor o menor medida, corresponden a otras fotografías. Queda claro entonces que “añadir” memorias a las “sales de plata” no es otra cosa que *componer* registros. Meyer puede recordar elementos pero, de acuerdo con su manera de proceder, dichos elementos tienen que estar registrados fotográficamente, para ser “añadidos” a otras fotografías. Estamos pues, al nivel de una manipulación de la imagen para aproximarla a la imaginación que configura recuerdos en una imagen total. Meyer es, pues, un manipulador tecnológico de la imagen como creador, que en este caso quiere decir como artista plástico creador de ilusión tecnológica. Con ello, por supuesto, se roza la pregunta de qué es real y qué es fabricado en sus imágenes.

La actividad de Meyer, gira entre estos dos opuestos: el realismo de una composición digital perfectamente lograda de tal manera que el hecho de que la imagen es composición es invis-

³⁰ Pedro Meyer, *Verdades y Ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital*, p. 108.

³¹ *Ídem*.

ble, por un lado y, por otro, la composición evidente que genera escenas sin unidad, chocantes, sorprendentes y perturbadoras cuyo realismo peculiar consiste en la iconicidad indéxica de los elementos singulares de la composición en cuestión. El primer tipo de composición lo podemos llamar composición continua o verosímil, mientras que el segundo tipo lo podemos llamar composición discontinua o inverosímil porque en la continuidad de su aparente textura fotográfica genera imágenes que en su totalidad carecen de verosimilitud no obstante la calidad indéxica de sus partes. Los dos tipos de composición son manipulaciones y, por tanto, no tienen referente, carecen de conexión física con la realidad, aunque tengan referentes parciales, como se discutió arriba. Las composiciones continuas son iconos verosímiles, mientras que las discontinuas son iconos inverosímiles. A pesar de su apariencia, evidentemente, estos iconos no son indéxicos, es decir no son fotografías.

En los tres ejemplos de la obra de Meyer que presentamos en este trabajo, los dos primeros son completamente inverosímiles, mientras que el tercero es verosímil (plausible como presunta realidad) si es que se considera como la posible fotografía de una instalación con sillas minuciosamente lograda. Viéndolo de esta manera el ejemplo con las sillas sería una composición continua, mientras que los otros dos ejemplos serían composiciones discontinuas.

Pedro Meyer afirma que fotografiar es recordar, imaginar y soñar, palabras que sintetizan las vertientes en las que se desarrolla su actividad: 1) la tradición propiamente fotográfica, el registro de luz proveniente de un referente; 2) la composición o montaje de imágenes de su propio banco. Esta última con dos versiones, la composición continua, imperceptible en sí misma y que deja abierto al no enterado si se trata de una fotografía o de una manipulación – como en el caso de la imagen con las sillas –, y la composición discontinua que resulta chocante, sorprendente y perturbadora.

La composición discontinua carente de verosimilitud, es parte de ese ejercicio plástico heredado de la posmodernidad, la cual en términos plásticos se caracteriza por la mezcla y la combinación disonantes, por la carencia de unidad inmediata. La otra forma

de su ejercicio plástico, la composición continua, en la que la que impera la verosimilitud, expresa un cierto regreso al realismo plástico tradicional, aunque ahora con base tecnológica.

Ciertamente Meyer se limita a la manipulación, pero es justamente la manipulación digital como procedimiento tecnológico la que acelera el proceso de producción de imágenes que no son registros sino que están, digámoslo así, forjadas con base en imaginaciones compositivas. Comparada con el montaje y la superposición tradicionales, la manipulación digital, sea esta continua o discontinua, es un proceso mucho más rápido y eficiente; se tiene entonces una producción acelerada. Esto es, lógicamente, una presión para la exhibición también acelerada. Y lo cierto es que esta presión encuentra su vía de canalización natural en la propia naturaleza digital de las imágenes que hace posible colocarlas en la WEB. Parafraseando a McLuhan en relación a la comunicación satelital global que hace que el emisor de un mensaje esté prácticamente “en todas partes en todo momento”, el artista con obra digital o digitalizada puede exhibir su creación al margen de toda galería. En cierto sentido, para el artista digital la WEB se convierte no en el famoso “museo sin paredes” (Malraux) sino en la *galería sin paredes*; una galería que más que contenida o limitada por el marco del monitor es libremente desplegable sobre su superficie. La galería digital está presente todo el tiempo en todos los puntos del espacio en los que hay acceso a la WEB mediante un monitor.

La producción acelerada de imágenes manipuladas digitalmente se canaliza hacia su exhibición acelerada en la red. Resulta entonces natural el que Meyer explote esta situación como un nuevo factor en su forma de producir y de “publicar” su obra. Lo interesante aquí es que la producción acelerada no solamente lleva a una exhibición acelerada sino que, a su vez, la exhibición acelerada ayuda a acelerar la producción. La exhibición en la red de todo tipo de imágenes hace cada vez más innecesario utilizar imágenes propias, se tiende a “citar” las imágenes de otros, es decir, a tomarlas de la red y re TRABAJARLAS para ser presentadas también en la red. Al respecto puede considerarse que la tradición de salir a buscar la imagen idónea, el instante decisivo, el modelo perfecto,

ha cedido su lugar a la pantalla, al banco de imágenes, los cuales normalmente son temáticos.

Es importante señalar que la manipulación tecnológica de Meyer –como en el caso de cualquier manipulación análoga o digital– implica del lado del receptor la ilusión tecnológica, mientras que del lado del creador implica la *imaginación*, en cierto sentido como la del pintor, es decir, se trata de una *imaginación no narrativa* sino realmente de la generación de ciertas imágenes mentales, es decir, de una *imaginación plástica*. En la medida en la que Meyer se desplazó del registro a la composición como actividad central, su obra evolucionó de la estética del extrañamiento a la de la ilusión. En este sentido la obra reciente de Meyer se aproxima a la pintura, con la radical diferencia de la intensidad propia de la ilusión tecnológica, que es mucho mayor que de la pintura en general pero que temáticamente queda limitada por lo fotografiable que es mucho más limitado que lo imaginable. En el caso de la composición digital, que es el de Meyer, la intensidad de la ilusión tecnológica se gana al costo de la limitación de la imaginación materializable mediante la composición de registros fotográficos. La forma de liberar a la ilusión tecnológica de la limitación de la imaginación componible tecnológicamente es pasar a la sintetización de imagen. La sintetización de la imagen es la promesa de una imaginación plástica ilimitada –como la de la pintura– encarnada con la intensidad propia de la ilusión tecnológica.

Habrá que insistir todavía que el *ideal de la sintetización* es el de la plausibilidad realista cuasi fotográfica de la imagen resultante, y este es el supuesto básico de la intensidad de la ilusión tecnológica correspondiente. Si se elimina dicho ideal entonces es posible generar digitalmente imágenes con apariencia de pintura y que, además, realmente dependen por completo de una *habilidad manual* del operador del programa. En otras palabras, es posible “pintar” digitalmente, con lo que la impresión de realidad de la sintetización se pierde por completo, aunque la imagen resultante sea sintetizada dado que surge de la nada.

En este contexto resulta evidente que tanto la sintetización cuasi fotográfica como la composición digital, si bien están basadas en un la imaginación plástica, tienden a contraponerse al

uso coloquial del término “imaginación” dado que la imagen resultante tiene una textura aparentemente fotográfica y, por definición, lo fotografiado no es imaginado y, por consiguiente, lo imaginado no se plasma fotográfica sino pictóricamente. Meyer escapa a esta tensión entre la noción coloquial del término imaginación y la ilusión tecnológica cuasi fotográfica de su obra gracias a que el no habla de plasmar su imaginación, sino su memoria, y la memoria, en tanto memoria visual, no está en contradicción con la intensidad de la imagen fotográfica, sino que más bien, como Meyer lo dice, la imperfección de la memoria queda socorrida por el registro fotográfico. Sin embargo, la textura fotográfica de sus imágenes no puede negar la imaginación atrás de ellas cuando dichas imágenes son el absurdo resultado visual de composiciones discontinuas o imágenes cuasi fotográficas de cosas más o menos inverosímiles. Es el carácter del medio digital lo que le permite a Meyer transitar entre los fenómenos de la imaginación y de la memoria sin que el resultado sea, para nada, pictórico, como es el resultado del juego entre la imaginación y la memoria en el caso del pintor. En el caso de Meyer, la memoria y la imaginación plástica, los recursos tradicionales del pintor, generan no una ilusión pictórica sino una ilusión tecnológica, y eso es lo singular de su obra.



Meyer, Pedro, *La tentación del ángel*,
Nochistlán, Oaxaca, 1991/92.



Meyer, Pedro, *El santo de paseo*,
Nochixtlán, Oaxaca, 1993.



Meyer, Pedro, *Explosión de las sillas verdes*,
Tlaxiaco, Oaxaca, 1991/93.

Bibliografía y abreviaturas

Barthes, Roland, *Camera Lucida, Reflexions on Photography*, Farrar, Strauss, and Giroux, New York, 1982.

Bazin, André, *What is cinema, Vol 1. Historia general de la fotografía*. United States of America: University of California 1967, 2005.

Bordieu, Pierre, et al, *Photography. A Middle-brow Art*, Polity Press, Cambridge, 1998.

- Darley, Andrew, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, Routledge, New York, 2000.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, España, 1986.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, 1998.
- Meyer Pedro, *Verdades y Ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital*, Casa de las imágenes. México, 1995.
- Peirce, Charles, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893-1913)*, Vol. 2. Indiana University Press, Bloomington, 1998.

APROXIMACIONES A LA VIDEODANZA

Gerardo de la Fuente Lora
y *Martha Erika Mateos Genis*

En la mitad del siglo XX, el arte se manifestaba como una interconexión entre artes y procesos artísticos, y como el portal de inclusión de nuevas tecnologías que le permitieran experimentar lo que por hoy es uno de los temas más tratados y abordados: la deformación y transformación del cuerpo. Por ello no es de extrañarse que en esa época los partícipes de un movimiento fueran iniciadores de otros más. Los procesos artísticos empezaban a romper sus barreras para poder interrelacionarse y de esta forma se comenzaba a mezclar happening, performance, pintura, escultura, danza teatro, entre otros. Con respecto a la tecnología, elementos como la fotografía, la película y el video se utilizaron como *mediums* que si bien en un principio fueron contemplados por el artista para registrar sus obras artísticas, estos llegaron a ser parte de la obra. Artistas como Wolf Vostell y Nam June Paik toman al video como el punto fundamental de su obra iniciando así un nuevo género denominado *videoarte*, Garry Hill por su parte utilizará el video como elemento que captará acciones de su cuerpo acompañándolo de gestos y Bruce Nauman, representante del *body art*, transgredirá su cuerpo frente a la cámara, pero no para consolidarla como un registro, sino para otorgarle el papel de testigo y *medium* de la transformación de su cuerpo¹. Así, el video se marca como un arte, una parte de la obra que a la vez acaparara su restante para ser una unidad.

De alguna manera, el videoarte como laboratorio estético y técnico, se desbordó produciendo otros campos de investigación,

¹ Ver: Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, las artes plásticas desde 1960*, parte III.

otras miradas sobre la cuestión que funda la institución artística moderna como es la representación (de cuerpo, espacio, movimiento, etc.). Un resultado derivado de la aparición del video creativo es la Videodanza, práctica artística que une dos artes, dos cuerpos: *Bailarín y cámara*, (danza e imagen electrónica) los cuales experimentan su relación ofreciendo diversas propuestas.

Videodanza

Videodanza o también conocida como *danza para la cámara* es un género híbrido derivado del videoarte que, al igual que éste, es una síntesis expansiva de *tiempo y espacio, plástica y música, imagen y sonido, experimentación y comunicación* y además movimiento dancístico. El concepto de Videodanza no puede sellarse en definitiva; este se irá complementando en la medida en que haya nuevas propuestas dancísticas y tecnológicas que a su vez reflexionen y experimenten sobre los alcances y límites que tiene como *media art*. Aunque no se puede catalogar a la Videodanza con un concepto de *media art* restrictivo y exigente que simplemente lo defina como “prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del *media* específico a través del que alcanzan a su receptor”². Si se aceptara esta definición cerrada, se estaría contemplando como *media art* sólo aquel que produjera medios de comunicación, quedando así descartadas aquellas producciones específicamente realizadas ‘para’ aparecer en medios de comunicación.

Es importante resaltar que en la definición de Videodanza, cuando se habla de *género híbrido*, ello no significa que no podrá prescindir ni del video ni de la danza. “La Videodanza no es video ni es danza”³. Ninguna puede dominar ni excluir a la otra. Tampoco se trata de “la mera sumatoria de estos [dos] lenguajes [ya que] nos llevaría al simple registro de una coreografía o, por el contrario, a una acción o movimiento que sucede en un momento dado y mucho menos de decodificar la obra con herramientas de una u otra categoría exclusivamente. La Videodanza es “[...] la inaugura-

² Ver: José Luis Brea, *La era posmedia*, pp. 5-7.

³ Diego Carrera y Magali Pastorino, *Videodanza - Máquina y cuerpo*. Para el Festival Internacional de Videodanza del Uruguay FIVU 2005, p. 1.

ción de una mirada que el video como técnica, le asigna al cuerpo en movimiento [...]”⁴ Ofrece diversos movimientos, que se realizan de manera simultánea: movimiento de cámara, movimiento provocado por la edición (manipulado con tecnología digital) y movimiento del danzante.

Se debe enfatizar con respecto a su parámetro de formato, que la Videodanza considerará diferentes tipos de producciones donde el medio es la película; el trabajo realizado en el medio del cine (donde se tiene la tecnología más desarrollada) al que algunos creadores le han llamado *cine-danza* y las prácticas contemporáneas de vídeo tecnología. Como Rosenberg⁵ lo indica, dichos términos “se refieren al arte de crear una coreografía para la cámara, para ser visto como una totalmente formada obra de arte autónoma, en última instancia, ya sea en una pantalla de cine o televisión”⁶

Coreografía de la Videodanza

En la Videodanza, la coreografía no es definida como una coreografía convencional para la danza (la cual se avoca únicamente al cuerpo y movimientos del danzante durante la ejecución de la danza), sino que va más allá, apropiándose del proceso de la articulación audiovisual. Como Rosenberg señala, la coreografía parte “desde la captura por parte de la cámara hasta el montaje”. El proceso de articulación audiovisual es el que media a la danza, y esta última por tanto deberá tomar en cuenta el proceso de mediación a través de los diferentes dispositivos y procesos implicados en la creación audiovisual.

Punto estrechamente vinculado a la coreografía videodancística es el espacio. “La cámara y el método de grabación debe ser entendido como un espacio, del mismo modo en que nos referi-

⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁵ Douglas Rosenberg fue director del Programa Video Archivo en el *American Dance Festival* durante una década y es fundador y director del Festival *Dancing For the Camera* del ADF. Ha participado en numerosos paneles y jurados. Actualmente trabaja en un libro sobre teoría y práctica de danza para la cámara.

⁶ Ver: Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography*, pp. 1-14.

mos al teatro como el lugar para un espectáculo de danza”⁷. El sitio de la danza de la cámara difiere con el de la danza en muchos aspectos, uno de ellos es que la danza para la cámara es en sí una mediación flexible del espacio de vídeo para que la danza explore como sujeto, objeto y metáfora.

Una de las primeras aportaciones de la Videodanza es una nueva puesta del cuerpo. El espacio concebido en un rectángulo que asemeja a una ventana debe atrapar la mirada del espectador valiéndose de nuevas formas a su alcance como el montaje, la edición, la captura del cuerpo a través de tomas. Si bien pareciera que pudiera limitar el espacio concebido en la “mirada” de la cámara, que el cuerpo pudiera perder dimensión volumétrica, el video –junto con otros avances de art media y la edición– ofrece una dimensión de lo físicamente imposible: la cámara lenta, las distorsiones, las reversas, la anulación de las leyes físicas del escenario dan como resultado esta nueva dimensión: La Videodanza forma otra noción de danza involucrando una reflexión sobre el cuerpo. Y este cuerpo a su vez, aparece con otras posibilidades de enunciación, en el marco del rectángulo del video y en el recorte de la edición: el cuerpo en el registro de su movimiento produce otras subjetividades, otras maneras de pensarse.

La práctica de la articulación se dará a través experimentación con ángulos de cámara, tomas, composición, ubicación y técnicas de posproducción, así como la naturaleza misma de la coreografía y la acción de la danza puede ser cuestionada, deconstruida y re-presentada como un nuevo y viable construir. De esta forma la representación del baile se filtra a través de la composición y de las estrategias estéticas del operador de cámara o director, y posteriormente de un editor.

La riqueza creativa que provee este género con respecto a la representación escénica convencional permite la posibilidad de adoptar cualquier ángulo, cualquier tiempo (no es realista y se pueden cambiar las velocidades); cambiar el espacio, variar la distancia entre el espectador y el intérprete y obtener planos de detalle, fundir una imagen, cambiar el color, asociar de manera distin-

⁷ Douglas Rosenberg, *Ibidem*, p. 23.

ta, incluir las asociaciones del bailarín. La propia naturaleza de la cámara, con su capacidad de acercarse y alejarse, y de enfocar claramente un área muy pequeña, invita a la investigación del movimiento y su desarrollo a un nivel muy íntimo. “Un gesto pequeño e insignificante en el escenario puede transformarse, cuando se ve a través de la lente, en poético y grandioso, mientras la respiración o los pasos del bailarín pueden convertirse en puntos focales de la obra”⁸. En videodanzas como “*Über alles*”⁹ o los primeros segundos de “*Destierro*”¹⁰ puede apreciarse un movimiento lento que resulta determinante para los siguientes movimientos del bailarín.

Con relación a la historia, la práctica contemporánea de la danza de vídeo tiene inicios en puntos de tiempo y origen dispersos que van desde la película de Thomas Edison titulada *Annabelle la bailarina* (1894-95), la cual se filmó en una larga toma, hasta la época de las segunda etapa de vanguardias en donde los artistas, quienes eran partícipes de una era de medios de comunicación, conscientes del poder que tenían estos *media* por su capacidad de llegar a las masas pero sobre todo por la nueva tecnología para captar y ver la imagen, concluyeron que debían exigirse una mayor participación con estos para así poder realizar experimentos con referencia a la imagen en movimiento que a la vez captaba movimiento. El resultado fueron trabajos como el de Talley Berry (1960), precursor de la Videodanza contemporánea, los cuales fueron fuente de inspiración para la realización de obras más elaboradas y consolidadas como la obra *Blue* de Merce Cunningham donde el coreógrafo y los bailarines debían replantear el espacio.

Con Cunningham se establece un punto de reflexión para hacerle saber a la videodanza que ésta debe estar acorde al movimiento dentro del marco (el movimiento del bailarín, la coreografía en sí) pero sin dejar a un lado el movimiento del marco (la cámara) ya que para ese entonces los artistas estaban dispuestos a explorar las posibilidades de un movimiento de la cámara. En el entorno, la cámara se mueve por el espacio de los bailarines a

⁸ Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography. Preface*

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=AK5trToVstw>

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=cTaOzgHNzvY>

una velocidad vertiginosa, bailarines al azar que aparecen y desaparecen del marco. El efecto es todo lo contrario de las entradas y salidas de lo esperado en una danza puesta para teatro. Los bailarines están colocados de manera que no se pierdan y puedan ser captados; la cámara desarrolla el sentido de “descubrir” el movimiento ya en marcha. “Vaughan señala que en Cunningham había una “comprensión instintiva”, con el lengua de de la cámara él trataba de que el espectador absorbiera la información mucho más rápido que en el teatro, y ampliar el espacio –aunque se encontrara hasta cierto punto limitado por el marco de lo rectangular se debía de dar una ilusión de mayor profundidad de lo que en realidad existe”¹¹.

Por su parte Deren, artista del video artístico y el cine, utiliza al bailarín como la constante en un panorama cambiante de lugar y tiempo, el flujo de circulación ininterrumpida con cambios de ubicación de escena a escena, cuestionando la relación con la lógica de la cronología.

Beatty parece estar suspendida en el aire para una longitud humanamente imposible de tiempo. En otros momentos, una manifestación de los brazos del bailarín comienza en un lugar y termina en otro fichero de tus ajustes; la coreografía, literalmente, “mueve” al espectador a otro lugar.

Paralelo al desarrollo de las propuestas iniciales de Videodanza, en Estados Unidos se trató de manejar apoyo para este tipo de artes no convencionales a través programas formales. Al respecto Rosenberg señala que:

Hubo una oleada de actividad en video danza en los Estados Unidos en los finales de 1970 hasta finales de 1980 como fuentes de financiación, incluida la Fundación Nacional para las Artes, organismos y filiales de PBS como WNET en Nueva York y KQED San Francisco comenzó a reconocer la danza para la cámara.¹²

¹¹ Douglas Rosenberg. *ob. cit.*, 7.

¹² Douglas Rosenberg. *ob. cit.*, 2.

Pero la financiación desapareció, y con ello el impulso y la promoción por parte de dichas instituciones a este tipo de producción. Curiosamente ello no detuvo a la Videodanza ya que fenómenos como el aumento de una cultura de alfabetización mediática y un acceso a los equipos hizo que otro tipo de personas pudiera comenzar a crear por su parte ampliando el grupo de creadores y también el número de bailarines interesados por una necesidad de expandir el estudio del cuerpo.

La Videodanza como medio para resignificar al cuerpo

El modelo teórico que nos parece puede ser aplicado para comprender la forma en que la videodanza resignifica el cuerpo, corresponde al autor Gilles Deleuze, de su obra *Lógica de la sensación* (1981). En esta obra se aborda la temática de la encarnación del cuerpo, marcando la relación Ojo-Figura de un *cuerpo sin órganos* donde se libera la figura de la representación para atenerse a ella como hecho inmanente y aislado. Si bien dicho modelo está enfocado a las pinturas de Francis Bacon y Cezanne, este también puede ser aplicado en la Videodanza ya que entra en el grupo de arte que es captado por el ojo –lo que Christian Hansen¹³ denomina artes de nivel bidimensional– y rompe con un esquema de concentración en lo figurativo al querer abandonar la idea de una representación.

La filósofa mexicana Sonia Torres con base en la obra ya mencionada de Deleuze afirma que “el arte moderno plantea la posibilidad de abandonar los procedimientos figurativos por vía del expresionismo abstracto y por lo que Deleuze llama *vía de sensación*, [el cual] es un expresionismo específico que restaura la *figura*, yendo más allá de la afeción y de la percepción [...]”¹⁴. Para ello, Deleuze parte de distinguir los términos *figura* y *figurativo*, con el fin de entender el porqué es importante rescatar la Figura. El término *figurativo* es aquel que abarca la *representación*¹⁵ propia del arte figurativo le

¹³ Ver: Mark B.N., Hansen, *Bodies in code interfaces with digital media*, pp. 1-25.

¹⁴ Sonia Torres, *Deleuze y la sensación. Catástrofe y Germen*, p. 4.

¹⁵ Aplicada en el caso de la pintura que es el tema que aborda Deleuze en su obra puede ser desde una manzana, un rostro, una mesa, etc.

da “[...] forma a la materia [...]”¹⁶. Por otra parte la *figura* es definida como la(s) fuerza/fuerzas “[...] que propone(n) que la finalidad del arte sea el abandonar los espacios de la representación, abolir lo figurativo y crea[r] seres de sensación mediante procesos deformantes que diluyen las fronteras entre el artista y el objeto”¹⁷.

Se debe separar los órganos rígidos, esos órganos que yacen en lo representacional, infiriéndose entonces que la figura debe estar por encima de la figuración, la metáfora, el estructuralismo, el psicoanálisis así como de los modos de representación o narración. La Figura entonces nos lleva a lo que Deleuze marca como sensación el caso de la pintura “[...] la Sensación no está en el juego ‘libre’ o desencarnado de la luz y del color [...] está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino que es vivido como experimentando tal sensación lógica”¹⁸. Y entonces ¿qué hay de un cuerpo sin órganos? “El cuerpo sin órganos es el cuerpo que deja a un lado las estructuras, que decide salirse, desligarse de lo figurativo “[...] cuando la carne se desprende de los huesos”¹⁹ además está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según la variación de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles.

Empleando el modelo de Deleuze en la Videodanza se puede determinar que el cuerpo del danzante es ahora un cuerpo sin órganos que rompe relación con lo figurativo, se maneja como una pieza potencial para experimentar, sin rostro y sin forma temporal. El cuerpo se revela al soltarse de toda estructura. El cuerpo entero de la Videodanza se fragmenta. La Videodanza rompe fronteras de lo corpóreo con lo visual; trata de conciliar y lo hace a través de la tecnología; es a través de ella que se registran minúsculos cambios físicos y se introducen nuevos factores de juego.

¹⁶ *Loc. Cit. p. 4.*

¹⁷ *Ibidem*, p. 5.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Sobre lo ocular*, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

Cuerpo convertido en figura sin rostro y sin forma temporal, cuerpo vivido como una composición estética, como potencia de experimentación, de ensayo como animalidad que no implica forma animal alguna, sólo trazos émulos de un caballo o un tigre; sombras que se deslizan como espíritus y van a poblar los paisajes en ausencia del hombre. El cuerpo es el espíritu que envuelve al hombre y al animal; es relación vecindad entre ellos, es el hecho común del hombre y del animal; cuerpo-espíritu que no nace de una combinación afortunada de formas ni de una distribución ingeniosa de colores, sino de una deformación padecida como efecto del proceso artístico, un viento que arrastra al artista hacia la pérdida de arrogancia llevándolo a su ser molecular. La deformación convierte al artista en un vaho que se esparce poniéndolo en continuidad con el animal. Lo molecular es la carne vibrante, la fuerza que no hace nada, que no actúa, que únicamente está presente. El cuerpo se revela al soltarse de toda estructura, cuando la carne se desprende de los huesos...²⁰

Se habla entonces de una “recorporalización del cuerpo” a través de las técnicas de pantalla. Una construcción del cuerpo de danza a través de la pantalla, a veces una construcción de un cuerpo imposible (mi cuerpo puede ser desde tres pares de piernas dados en una unidad, un torso alterado digitalmente o un cuerpo figurativo que logra hacer movimientos, posturas o estados que un cuerpo humano no puede, pero que con ayuda de lo digital se enmarca). Cuerpos que se quedan suspendidos en el aire y pueden mostrar un poco de lo efímero de la danza, cuerpos que quizás pudieron ser imaginados pero nunca vistos en conjunto o materializados en un género. La técnica, entonces interesa cuando tiene la capacidad de abrir nuevas posibilidades estéticas y nuevas relaciones con el espectador. La Videodanza no sólo propicia hallazgos visuales y búsquedas formales inéditas en la cinta de video, sino que se integra con facilidad a propuestas espaciales, objetuales y performáticas, generando toda una serie de híbridos llamados *formas expandidas*.

²⁰ *Ibíd.*, p. 31.

Bibliografía

Brea, José Luis, *La era postmedia*. Libro Virtual, 2002.

Deleuze, Gilles, *Sobre lo ocular*. Mil Mesetas, Pre-Textos, 2000.

Hansen, Mark B.N. *Bodies in code interfaces with digital media*

Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, las artes plásticas desde 1960*. Primera edición mayo, 1972.

Rosenberg, Douglas: *Video Space: A Site For Choreography*.

Torres Ornelas, Sonia. *Deleuze y la sensación. Catástrofe y Germen* publicado por Editorial Torres Asociados en 2008.



3

EL ESPACIO
DE LO ARTÍSTICO

LOS VALORES ESTÉTICOS, EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LAS INSTITUCIONES DEL ARTE

*Isabel Fraile Martín,
Gerardo De la Fuente Lora
y Mónica Siboney Martínez Gómez*

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo analizar tres aspectos importantes en cuanto al tema del arte en la actualidad: el arte contemporáneo, los valores estéticos y las instituciones del arte. Dichos factores tienen una evidente relación, estrecha y significativa, que trataremos de analizar a lo largo de estas páginas.

La estética se encuentra hoy en una paradoja constante al enfrentarse a un arte tan distinto al realizado en periodos anteriores en los que se crearon obras que hoy son totalmente reconocidas y aceptadas socialmente, llegando incluso a ser consideradas como 'obras maestras'. Pero tampoco se puede separar de manera tajante la existencia del pasado para darle cabida al arte del presente, así como tampoco se puede renegar del presente con miras nostálgicas del pasado. Hay diferentes aspectos del pasado que convergen en el arte del presente, como lo es la participación de las instituciones del arte que exponen obras contemporáneas y de cierta forma legitiman su valor estético, pero dicho arte es muchas veces tan incomprendible para el espectador, que simplemente no experimenta una relación estética con él. El problema principal que se genera de este suceso es el de la valoración estética, que dependiendo de la normatividad, ha dejado a un lado la posibilidad de abrirse a nuevas formas de arte siendo ella el fundamento del arte mismo.

[D]urante mucho tiempo se identificó a la belleza con lo estético [...] [pero] con el andar del tiempo y la diversificación de las formas de expresión artística, esta noción se ha ido relativizando, [...] hoy se reconocen otros valores, como lo trágico, lo cómico, lo su-

blime, o incluso lo sórdido, que pueden desempeñar un papel protagónico en el arte y caracterizar a plenitud sus obras, sin que ello presuponga necesariamente su disminución de su valor estético.¹

El arte contemporáneo ha sido objeto de revalorizaciones continuas durante las últimas décadas; dicho arte comprende, para algunos, desde el nacimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX y, para otros, arranca en las manifestaciones artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, es decir, a partir de 1945. Aunque existen algunas teorías más precisas como la de Moulin que, en el ciclo de conferencias en la Galerie National du Jeu de Paume (1992-1993), señaló que los conservadores de museos sitúan al arte contemporáneo desde 1960. Es importante resaltar este dato ya que, como veremos más adelante, la normatividad estética recae principalmente en las instituciones del arte.

Desde los años sesenta hasta los ochenta, las obras de arte contemporáneo fueron rechazadas por las instituciones del arte por conservar la idea del Museo Templo y considerarlas, en muchos de los casos, como obras efímeras. Es hasta los años ochenta cuando la valoración social y cultural se interesó por este tipo de arte; cuestión que tuvo repercusión en el área económica pues la venta de arte es una práctica común con un mercado que se extiende por todo el mundo. De alguna manera este hecho favoreció que durante las últimas tres décadas se hayan abierto nuevos espacios dentro de los museos con el fin de destinarlos a la exhibición de obras contemporáneas ya que antes sólo formaban parte de exposiciones temporales en galerías².

Pero nos encontramos ante una problemática aún más aguda y es la falta de comprensión por parte del público ante las obras contemporáneas, que aún formando parte de las exposiciones temporales o como parte vertebral de museos y galerías contemporáneas (instituciones que de alguna manera pudieran legitimar

¹ José Ramón Fabelo Corzo, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos (Elaboradas a partir del análisis del ensayo de Jan Mukarovsky: Función, norma y valor estético como hechos sociales)* (Apuntes impresos), tesis 29.

² Francisca Hernández Hernández, *El museo como espacio de comunicación*, p. 60.

hasta cierto punto su valor estético) resulta a veces inadmisibles para la audiencia el enfrentarse con obras que le resultan efímeras y carentes de valor estético. Muchas de estas obras son incomprendidas también porque, a diferencia del Museo Templo, ellas demandan del espectador una interacción, lo que implica que el público ya no sólo observa sino que debe interactuar con la obra. La responsabilidad y la participación de las instituciones, recae en el hecho de que son las portadoras y en ocasiones las creadoras de la relación y el entendimiento entre el público y la obra. Este hecho desencadena una serie de complejas interpretaciones que influyen en la manera en que la obra es expuesta ya que, en ocasiones, puede ser el mismo artista quien defina la exhibición, pero también puede ser que lo haga el coleccionista o la institución que sea dueña de la colección, además puede participar en esta labor la institución que acoge la colección para una presentación temporal, o incluso puede ser una agencia de diseño externa a las anteriores, etc. En definitiva, toda una serie de variables que determinan que se debe, entonces, de hacer un estudio minucioso de las relaciones antes marcadas para definir de manera muy particular el estado de cada obra en exhibición y el ver cuánto ha influido para su entendimiento el paso de una mano a otra, o mejor dicho, de institución a institución.

Ahora bien, regresando al punto de lo efímero en el arte, que todavía complejiza aún más las interpretaciones antes mencionadas, debemos en principio estudiarlo a profundidad. El arte efímero tiene una característica de doble vertiente, por un lado se refiere a la cualidad física material que se distingue por contar con un periodo muy corto de vida y que no es común a todo el arte contemporáneo y, por otro lado, en tanto a lo referido por la filosofía artística, donde dicho término es relacionado con la representación del mundo cotidiano y marcadamente consumista en el que vivimos.

Ambas vertientes tienen sus inicios en los tiempos de la posguerra, en una etapa de reformulaciones filosóficas, críticas e históricas sobre el arte; donde las obras de arte eran valoradas por las instituciones por su cualidad única, universal e irrepetible, lo que implicaba dejar de lado a otras muchas obras. El componente extra de esta valoración, presentaba a las obras con la particularidad

de su perdurabilidad, lo que conlleva a otro aspecto importante dentro del arte, como es el mercado del mismo. El adquirir una obra de arte resultaba, y sigue siendo en la mayoría de los casos, una inversión muy rentable y un cierto auge en el escalafón del status social. Ante esta perspectiva surge una reacción contra el arte oficial que pretende que el arte no fuera considerado como una mera mercancía y que tampoco participase en marcar la división de clases sociales. Pero, a pesar de su efímera materialidad, mucho de este arte se ha conservado por medio de registros fotográficos o en video, llegando a formar parte de las exposiciones temporales de los museos. Como ejemplo del arte efímero están algunas obras del siglo XX de Andy Warhol y Marcel Duchamp (*ready-made*), artistas que presentaron cosas de la vida ordinaria en un país comercial y que fueron colocadas en exposiciones de arte con la finalidad de criticar el poder de las instituciones de arte de legitimar el valor de una obra por el simple hecho de estar ahí.

De esta manera se advierte que, en primer lugar, lo que debemos cuestionarnos es el significado del valor estético, un significado que, por el mismo movimiento social, cultural e histórico se encuentra sujeto a la variabilidad espacial y temporal; y, en segundo lugar, debemos preguntarnos cómo se aplica ese valor estético al arte contemporáneo y la influencia que sobre él ejercen las instituciones del arte.

Para dilucidar estos interrogantes podemos basarnos en dos teorías relevantes sobre el valor estético, diferentes e interesantes, que se permiten sostener todo nuestro discurso anterior. La primera es de carácter subjetivo y admite que sea el espectador el que confiera el valor de la obra mediante su actitud personal ante ella, mientras que la segunda teoría avala que el valor de la pieza se da por medio de las cualidades intrínsecas propias del objeto, sin merecer tanto la valoración que del mismo haga el espectador. Algunos estudiosos del área consideran la posibilidad de otra teoría que consiste en que el “[...] valor estético de la obra de arte es un valor subjetivo pero objetivado en la realidad a través del consenso y de su solidificación históricas.”³

³ E. Arma-anzas, *Valor estético y Valor económico de las obras de arte*, p. 98.

Esto sitúa de alguna manera al valor estético como un común acuerdo de la sociedad con relación al objeto artístico, pero dicha relación está sujeta a la historicidad del mismo, “[...] la realización de la función estética de un objeto depende del contexto situacional, así también el carácter predominante o no de esa función tendrá que ver con un marco concreto e históricamente situado [...]”⁴ lo cual se podría ejemplificar con las diferencias entre objetos creados con una funcionalidad no estética, que podría ser mística o religiosa. Estas funciones al paso de los años cobran un valor estético que deja a un lado su función inicial y en ellas ese valor estético está en función, en gran medida, de las instituciones del arte. Podemos complementar esta idea citando a Mukarovsky donde afirma que “[...] nunca se puede excluir la posibilidad de que la función de la obra haya sido originalmente muy distinta de la que nosotros le atribuimos desde el punto de vista de los valores.”⁵ De acuerdo con esta tendencia, podríamos deducir entonces que las instituciones le confieren un valor estético a las obras de arte que presentan en sus espacios, ya sea de manera temporal o permanente, pero esto no significa que la obra de arte expuesta sea portadora de un valor estético ante los ojos del público, siendo éste un conflicto muy particular al que se enfrenta el arte contemporáneo y que requiere de una educación social valorativa más allá de las instituciones artísticas.

La obra artística, entonces, “[...] está determinad[a] por el nivel de enriquecimiento espiritual que genera en quien lo aprecia, por el crecimiento cultural que representa, por el grado de humanización que promueve.”⁶ Es por eso que “[I]a función estética [...] interviene de manera importante en la vida de la sociedad y del individuo [...]”⁷ y es por eso que no se debe de tomar a la ligera, ni se debe de descartar ningún tipo de arte que se esté produciendo ya que forma parte de la cultura en la que vivimos.

⁴ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 4.

⁵ Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte. Capítulo II: Función, norma y valor estético como hechos sociales*, p. 49.

⁶ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 14.

⁷ Jan Mukarovsky, *ob. cit.*, p. 59.

Ahora bien, ¿qué pasa con las producciones artísticas contemporáneas? la Maestra Beguiristain al respecto afirma lo siguiente “[s] e está haciendo un arte para hoy, no se está haciendo un arte para la eternidad [...]”⁸ La maestra de alguna forma sigue con la idea de Danto de la época poshistórica en la que él afirma que vivimos. Pero entonces ¿por qué la necesidad de crear nuevos espacios de exposición de arte contemporáneo si se afirma que este tipo de arte no formará parte de la eternidad? ¿Serán entonces dichos espacios igual de efímeros? ¿O es lo que nosotros creemos y las obras de arte contemporáneo dependerán de la sociedad del futuro, que les dará el valor estético adecuado y la historicidad necesaria para que sean conservados dichos espacios contemporáneos y se adapten al arte en turno? Aunque no podemos olvidar que muchas de las obras ya no existen físicamente porque fueron expuestas una vez y desaparecieron, con la idea misma de lo efímero. Tal vez sólo perduren aquellas que forman parte de una selección permanente en algún museo o de instituciones que crean su propia colección, o aquellas que hayan sido registradas de manera gráfica, quedando vestigios de su paso por el mundo del arte, tal y como se mencionó con anterioridad.

Pero continuando con los cuestionamientos anteriores, podemos tal vez plantearlos en la situación actual ya que cuando reflexionamos sobre el espacio expositivo en México podemos encontrarnos con todo tipo de instituciones destinadas al arte tales como Museos considerados Templos del arte, Museos con exposiciones permanentes de arte prehispánico, arte clásico y con salas de exhibición temporal de arte contemporáneo, Museos propiamente Contemporáneos creados en los años ochenta y que a más de dos décadas ya cuentan con exhibiciones de arte contemporáneo permanente, Museos con arquitectura clásica y exhibiciones contemporáneas, etc. Además muchas otras instituciones participan activamente impulsando la creación y difusión del arte contemporáneo, como las bienales de arte y las ferias nacionales e internacionales. Todas estas instituciones serán las que salvaguarden las obras contemporáneas que formarán parte de nuestra historia, siguiendo con la lógica que se ha manteni-

⁸ Ma. Teresa Beguiristain, *El arte: mecanismo de denuncia... mecanismo ético*, Artículo publicado en la revista digital Teína, 2005. Link revista Teína: <http://www.revistateina.org/teina19/lit6.htm> (Consulta: Octubre 09 2009).

do hasta ahora lo que, a manera de simple predicción, nos asegura la estancia de todas las instituciones ya mencionadas y la integración de nuevas formas de arte y de exhibición, partiendo del hecho de que nos caracterizamos por ser una cultura que conserva y preserva.

El dinamismo de dichas instituciones de arte en la actualidad, no son más que un reflejo del movimiento constante del arte, “[...] el arte es una de las esferas sociales donde más claramente se pone de manifiesto esa dinámica interactiva entre permanencia y variabilidad, entre continuidad y ruptura, entre norma y transgresión, dinámica inherente ante todo acontecer histórico, [...] las normas estéticas son mucho más flexibles [...]”⁹ Esta nueva reflexión abre la posibilidad de que las normas estéticas también pudieran presentar una dinámica flexible que dé cabida a la valorización estética de una obra que no cumple con los cánones estéticos establecidos en el pasado, siendo ese el caso del arte contemporáneo. Pero, ¿cómo se valoriza el arte contemporáneo si hablamos de un arte que de todo el proceso histórico es el que presenta más dinamismo, pluralidad, nuevas técnicas y que está centrado en lo efímero?, ¿cómo se da ese proceso de valorización por parte de los museos para que una determinada obra pueda ser exhibida en vez de otra? ¿Dependerá del mercado del arte?

La relación de los museos con el mercado del arte y la historia ha sido siempre crucial y es debido a que el valor que da el museo a las obras puede traducirse en rédito de mercado por una parte, y por otra les otorga a las obras cierta importancia histórica, como en el caso de las obras contemporáneas que llegan a ser parte de la exhibición permanente del museo “[...] al tiempo que las inviste de cierta relevancia histórica, en la medida en que las integra al discurso histórico-estético propio del museo, a sus programas públicos, a sus memorias, a sus archivos y a su documentación.”¹⁰ Este valor es inigualable comparado con el valor que alcanzan obras de artistas que no son reconocidos por las instituciones del arte. Las institu-

⁹ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 24.

¹⁰ Rodrigo Alonso, *Variaciones Sobre el Museo: Recordar, Ordenar, Clasificar*, (cat. exp.). Publicado en Contemporáneo 6. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano, 2003, en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/variaciones.php (Consulta: Octubre 09 2009)

ciones del arte tuvieron que apostar por su propia permanencia al enfrentarse a la postura anti oficial, además de que tuvieron que generar para sí mismas el capital que las sostuviera. Es un tema muy complejo, ya que la finalidad de las instituciones no siempre recae en la venta de las obras de arte, de hecho mucho de los museos abogan por ofrecer al espectador un espacio educador y que cumple con la función de promover el arte y la cultura sin costo alguno.

Por otro lado, en cuanto a la apreciación estética, podemos decir que si “[...] lo artístico alcanza un nivel superior cuando se multiplican los sujetos reales y concretos que son capaces de apreciarlo en su valor humanizador [...]”¹¹ ¿cómo es que entonces se da ese proceso de apreciación social si en la mayoría de los casos no entienden o identifican con el significado de la obra contemporánea? Y siguiendo con la propuesta del Dr. Fabelo, entonces “[...] [necesitamos] una educación estética [...] flexible y abierta como para promover el desarrollo de una sensibilidad capaz de apreciar el significado estético [de ese] arte innovador, transgresor, nuevo en cuanto a las propuestas estéticas que promueve.”¹² Y entonces ¿quién sería el encargado de dicha educación estética? y ¿cuáles serían los valores a considerar dentro de esa educación? Debe entonces de existir algún tipo de selección entre los diferentes tipos de obras (millones de obras que se producen actualmente) que nos indique cuáles son portadoras o no de cualidades estéticas. Será pues que entonces ¿necesitamos de esa educación para poder tener la experiencia estética sensible e inmediata? Esto quedaría resuelto con la siguiente frase “[l]a apreciación subjetiva brinda el marco para la realización del valor estético, pero no prefigura ese valor [...]”¹³ es entonces el acuerdo social el que prefigura ese valor objetivo.

Siendo entonces admisible una educación estética, se tendrían que establecer las diferentes líneas que sigue el arte, es decir, las corrientes artísticas del momento, pero aún contando con dichas corrientes, la multiplicidad de los temas cotidianos y lo efímero de

¹¹ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 15.

¹² *Ídem.*

¹³ *Ibidem*, tesis 20.

las obras hacen casi una tarea imposible la enseñanza de valores estéticos que sean en principio flexibles y aplicables a todo tipo de representaciones; porque tal y como propone el Dr. Fabelo en el principio de su tesis, sería errónea la búsqueda de una educación artística estandarizada.

Aún siendo un arte efímero, el arte contemporáneo no deja de estar atado a los valores sociales que lo rodean. Tal vez el entendimiento o valoración de dichas obras recaen en la medida en que la sociedad sea capaz de reconocer sus propios valores, que de repente parecen haberse perdido, pero en realidad no han muerto, y son ellos quienes pueden darle sentido a dicho arte. “[...] [L]a sociedad y la cultura está[n] absolutamente repleta[s] de valores [...] emitimos criterios, y los criterios son emisiones de valor, continuamente.”¹⁴ “Lo estético es el resultado de la síntesis de valores, intereses y conocimientos”¹⁵. Vivimos en una sociedad en la que hemos perdido la habilidad de reconocer nuestros propios valores e intereses, recordando esa capacidad podremos llegar entonces a enfrentarnos más fielmente a las producciones artísticas que se están generando.

En la actualidad la educación de los valores estéticos, está conferido a diferentes tipos de instituciones. Dichas instituciones son creadas por la misma sociedad, son quienes regulan la valoración de las obras de arte¹⁶ pero se encuentran en un momento crítico ya que si “[...] tiene[n] como finalidad intentar universalizar sus criterios sobre los valores estéticos, convertirlos en comunes para la totalidad social [...]”¹⁷ con un arte tan diverso como el contemporáneo tal vez la universalidad de sus valores quede generalizado a pocos aspectos o simplemente no exista dicha universalidad. Además una de las problemáticas actuales es que las instituciones del arte dejan de lado a muchos artistas, ya sea porque el valor mercancía no sea redituable o por la incapacidad de abarcar la cantidad inmensa de arte que se está produciendo.

¹⁴ Beguiristain, *Ob.cit.*, consulta: Octubre 09 2009.

¹⁵ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 37.

¹⁶ Jan Mukarovsky, *ob. cit.*, p.83.

¹⁷ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 40.

[La] relación de exclusión [del valor artístico] tenía detrás una concepción cerrada e inflexible [...] promoviendo una relación de intolerancia hacia lo diferente[.] [...] La imagen de superioridad artística de una cultura servía para reforzar el etnocentrismo y de pretexto ideológico para la exclusión [...] ahora [con] la globalización neoliberal en buena medida [...] la diferencia se ha mercantilizado. [Pero] [a]l mismo tiempo ha de evitarse [...] caer en el extremo opuesto de la anormatividad que, en la práctica, haría imposible la delimitación de lo artístico y del valor estético. Esto último señalaría el límite a la flexibilidad de la norma.¹⁸

He ahí de nuevo, el problema de la multiplicidad de obras que de cierta forma hacen difícil la delimitación “flexible” de la norma y la responsabilidad de las instituciones por crear esas normas.

Por otra parte, la maestra Beguiristain critica a las instituciones del arte que legitiman el valor de las obras ya que, como se decía anteriormente, se pierde esa experiencia estética momentánea, ella llega incluso a afirmar que “[e]l arte siempre nos está enseñando a ver lo que es el mundo, enseñando a ver lo que hay para ver, y después a interpretarlo y no al revés, no ir a ver las cosas después de una interpretación porque entonces es cuando viene el engaño, es ahí cuando la propaganda tiene eficacia; cuando no ves lo que hay para ver, que es lo que realmente te produce el criterio, sino cuando miras aquello que te dicen qué tienes que ver [...]”¹⁹ ¿pero cómo sería entonces esa educación estética si las instituciones del arte resultan maleables? ¿o si simplemente no existieran?

Dentro del arte contemporáneo existe un tipo de arte social que nos recuerde un poco al arte de protesta. Es el arte de denuncia y tal vez es quien pudiera ofrecer esa universalidad de los valores estéticos actuales, en tanto que es un arte que se acerca a la necesidad humana, pero pocas veces se encuentra ese tipo de arte en museos y sería entonces que, tal y como asegura el Dr. Fabelo en

¹⁸ *Ibidem*, tesis 26.

¹⁹ Beriguistain, *Ob.cit.*, consulta: Octubre 09 2009.

sus clases “[...] a medida de que lo instituido se acerque a lo humanamente necesario [se pueda] crea[r] una conciencia (...) colectiva y valoración comunes. Expresar un poder realmente democratizado [...]” sería entonces posible que se dé esa valoración común. Pero nos encontramos ante la problemática en donde muchos de los artistas contemporáneos tienen como idea principal denunciar a las instituciones de encasillar el valor estético en sus paredes y se niegan a que sus obras formen parte de ellas, llevando el arte a las calles, a la gente; otros de los artistas se mantienen al margen simplemente de esas instituciones y otros tantos utilizan materiales que hacen imposible su conservación. Con esto entramos en la dificultad de reconocer el valor estético de las obras y formar una norma flexible, ya que no podemos tener acceso a la diversidad de obras artísticas; además de que esa diversidad tampoco es para todos, sino para los que tuvieron la oportunidad de apreciarlo o participar con él en su única y exclusiva exhibición. Aún encontrándose en lugares públicos de fácil acceso, en realidad no toda la gente tiene acceso a él ya sea por desconocimiento de la exhibición o por la situación espacial en la que se encuentra. De ahí que:

Las normas estéticas representan el modo en que se institucionalizan ciertas nociones sobre los valores estéticos en un contexto socio-histórico determinado. [...] [e]sto no niega, sino que presupone la posibilidad de un arte cambiante y abierto. Esta variabilidad es posible no sólo como resultado de la transgresión de la norma [...] sino también en los marcos de la norma misma, siempre y cuando esta última sea lo suficientemente flexible como para admitir dentro de sí innovaciones artísticas.²⁰

Lo que retorna a la necesidad de la institucionalización de “[...] ciertas nociones sobre los valores estéticos [...]”²¹, es decir, que la única vía posible de crear una norma sobre el valor estético, recae en las instituciones del arte.

²⁰ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 25.

²¹ *Ídem.*

Ahora bien, de la norma estética flexible se puede también sacar otro punto de discusión y es que dentro de las instituciones del arte y más en específico en los museos, nos podemos encontrar con diferentes tipos de obras que no sólo pertenecen a una misma época o un estilo en particular, sino a la diversidad del museo como puede ser un Museo con exposiciones permanentes prehistóricas, clásicas y junto a ellas salas de exhibición contemporánea, obras que, en definitiva, pertenecen a épocas muy distantes. Esto implicaría que el espectador, si hace el recorrido de todas las salas de exhibición, deberá entonces tener conciencia de los valores estéticos que han regido a cada época. “[L]a coexistencia en la esfera estética a veces muy estrecha, de normas de diferentes épocas, está a la orden del día.”²²

La variedad artística en las instituciones del arte pudiera parecer un acto positivo para la normatividad flexible de los valores artísticos, todo ellos posible gracias a la convivencia de las obras dentro de una misma instalación y la posibilidad de que el espectador pueda, en la medida de lo posible, apreciar dichas obras lo que favorecería, en gran medida, la aplicación de dicha norma. “Esto [...] presupone que es perfectamente posible (e incluso deseable) la pervivencia y simultaneidad de valores estéticos de diferentes signo [...] una norma más general y flexible, incluyente [...] de lo pasado, de lo presente y, en la medida de lo previsible, de lo futuro.”²³ Pareciera ser entonces el ideal estético algo realizable siempre y cuando los intereses que seleccionan las obras no sean únicamente los económicos y se encuentren desprovistos de un interés social; mientras que, por otro lado, las instituciones sean capaces de darle la misma importancia a las diferentes épocas que exhiben sin partir de los valores estéticos del pasado para explicar los del presente. Se estaría pues “[r]econociendo como justa la aceptación de un progreso en el arte, [...] [en donde dicho proceso] no tiene como característica o rasgo fundamental la sustitución de lo viejo.”²⁴

²² Jan Mukarovsky, *ob. cit.*, pp.71-72.

²³ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 30.

²⁴ *Ibidem*, tesis 32.

Si partimos del hecho de que la permanencia del arte de diferentes épocas en una misma institución beneficia la normatividad de los valores estéticos, se debe también analizar la situación del museo especializado en el arte contemporáneo. Dichos museos enfrentan también una continua problemática ya que tienen la necesidad permanente “[...] de reflexionar sobre sus objetivos, su misión y su posición ante la siempre cambiante producción artística actual [...]”²⁵. La complejidad de este trabajo es visible cuando nos encontramos con obras que solicitan la participación del espectador pero que presentan una mala explicación o una no adecuada exhibición por parte del museo, lo que hace imposible esa interacción. Por este motivo es importante resaltar dos aspectos acerca de dichos museos, el primero es que deben de tener un amplio conocimiento de la historia del arte, contando con la capacidad de construir, proyectar y negociar los valores estéticos de su arte en custodia y, en segundo lugar, pueden ser ilustrativos en tanto que al enfrentarse a un arte muy variable su capacidad arquitectónica tanto como la construcción del espacio específico para cada obra, es igualmente versátil y de ayuda para instituciones que no dedican el entero de sus salas a este tipo de obra. Por ello podemos retomar lo que se expuso en las primeras páginas del presente apartado, donde los diferentes factores e instituciones que intervienen en la exhibición de una obra participan en gran medida del significado que se puede interpretar de ella. Es por eso que las instituciones poseedoras de las colecciones o que abren sus espacios a colecciones externas, deben de estar reguladas a manera de que no exista mayor distancia ente el artista, la obra y el espectador.

El museo especializado “[...] es el sitio ineludible a la hora de formular interrogantes sobre los propios límites de la práctica museística. En virtud de su ejercicio tradicional, cabría preguntarse cómo ingresan a la historia del arte formulada a través de

²⁵ Rodrigo Alonso, *Variaciones Sobre el Museo: Recordar, Ordenar, Clasificar*, (cat. exp.). Publicado en Contemporáneo 6. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano, 2003, en http://www.roalonso.net/es/arte_cont/variaciones.php. (Consulta: Octubre 19 2009).

sus actividades, las obras efímeras o perecederas, las ‘alternativas’ o las ‘inclasificables’, pero también, cómo lo hacen las ideas y los pensamientos de los artistas, sus proyectos o el contexto en el que produjeron su obra.”²⁶. Dichas instituciones son la promesa de la valoración de “ciertas” obras contemporáneas en cuanto a historicidad y especialidad, pero aún así no han resuelto del todo la problemática principal que es la dificultad del espectador al apreciarlas. Leamos detenidamente la siguiente cita:

La interpretación del arte que le es contemporánea al sujeto que lo juzga corre el riesgo, precisamente por el peso de esa contemporaneidad, de subvalorarlo al inicio y sobrevalorarlo después. En buena medida, el reconocimiento subjetivo del verdadero valor de la obra es mejor apreciable desde la distancia histórica de su creación, cuando su propia perdurabilidad como valor estético permite juzgar más objetivamente y de manera menos pasional su impacto dentro del desarrollo del arte y compararlo con otras manifestaciones de mayor o menor trascendencia [...] una cosa es el condicionamiento socio-histórico del arte y otra es el nivel de trascendencia de su valor artístico.²⁷

Esto parecería resolver el problema del espectador actual que no encuentra el valor estético de muchas de las obras que hoy en día se producen, pero deja a un lado a todas aquellas obras efímeras o físicamente esporádicas, en las que su perdurabilidad dependería del recuerdo de las personas o de otros medios para sobrevivir, como la fotografía del “urinario” de Duchamp. Se entraría entonces al terreno de que si la presencia física del objeto es o no necesaria para reconocer en él su valor estético y más aún para tener la experiencia estética.

En la actualidad se ha ampliado el espacio tanto físico como virtual para la exhibición de obras. No sólo las instituciones de arte son las únicas poseedoras de tal privilegio, podemos encon-

²⁶ *Ídem.*

²⁷ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, tesis 33 y 34.

trarnos obras en espacios públicos de recreación como parques, centros comerciales, etc. así como entrar a internet y tener acceso a un acervo cultural inmenso en el cual podemos encontrar al pasado, al presente y tener miras al futuro. La preocupación de la normatividad recaída en las instituciones se agranda y es que el ya mencionado medio digital permite la “valoración” internacional de una obra fuera de su contexto y además permite la pluralidad de ideas y opiniones.

Conclusión

La normatividad estética sigue recayendo fundamentalmente en las instituciones del arte. La falta de universalidad de los valores estéticos en cuanto al arte contemporáneo es de vital importancia, estamos en una época que, al igual que otras, la sociedad no comprende las producciones artísticas de su tiempo ni se siente identificada con ellas. Se debiera entonces analizar la normatividad misma de cada institución del arte, para poder así llegar a un común acuerdo que no sea excluyente del arte de las calles que es el que tiene una menor probabilidad de sobrevivir y que a veces pudiera resaltar las necesidades sociales.

Dentro de la normatividad de las instituciones del arte se tiene también que dar cabida a los nuevos espacios y medios que son transmisores, en gran parte, de la cultura actual. El problema de los ya mencionados medios es que tienen una incontrolable interacción de productores y usuarios que harían casi imposible la normatividad. Una vez más caemos en que la educación de la normatividad estética debiera ser plural, para que tuviera tales alcances y pudiera verse reflejada en dichos medios de poco control. Pero con un arte tan cambiante, los parámetros a establecer deben de ser los más universalmente posibles para que logran abarcar la diversidad artística.

Bibliografía

Alonso, Rodrigo, *Variaciones Sobre el Museo: Recordar, Ordenar, Clasificar*, (cat.exp.). Publicado en Contemporáneo 6. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano, 2003, en http://www.roalonso.net/es/arte_cont/variaciones.php

- Arma-anzas, E., *Valor estético y Valor económico de la obras de arte*, Kailias, Vol. No.10 (Semestre II) Valencia, 1993.
- Beguiristain, Ma. Teresa, *El arte: mecanismo de denuncia... mecanismo ético*, Artículo publicado en la revista digital Teína, 2005. Link revista Teína: <http://www.revistateina.org/teina19/lit6.htm>.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos (Elaboradas a partir del análisis del ensayo de Jan Mukarovsky: Función, norma y valor estético como hechos sociales)* (Apuntes impresos).
- Hernández Hernández, Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Ediciones Trea, S.L. España, 1998.
- Moulin, R., *La valeur de Part*, en *L'art Contemporaine en question* (ciclo de conferencias organizado en la Galerie Nationale du Jeu de Paume, otoño 1992- invierno 1993), París.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte. Capítulo II: Función, norma y valor estético como hechos sociales*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA PINTURA COLONIAL MEXICANA DE LOS SIGLOS XVI-XVIII

*M. del Carmen García Aguilar,
José Antonio Pérez Diestre
y Zayra Yadira Morales Díaz*

En el transcurso de esta investigación me propongo hacer un análisis de la pintura colonial, para determinar si las representaciones corresponden a la realidad social que vivían las mujeres durante la colonia y cómo es que estas imágenes han ayudado a reproducir cánones socialmente establecidos.

Durante la época colonial, los españoles se dieron a la tarea de “educar” a las y los indígenas del territorio americano, el objetivo era implantar la cultura española.

[...] desde mediados del siglo XVI se llevó a cabo la estructuración del imperio, gracias a tres vínculos poderosos: la religión, la lengua y el arte. La religión católica dio sentido de misión a la tarea de incorporar a occidente aquel mundo que parecía tan extraño a los ojos de los europeos; la lengua castellana estableció un vínculo común de relación en medio de la pluralidad lingüística de los tiempos precolombinos; finalmente la arquitectura incorporó al campo visual una serie de tipos que uniformaron la función y simbolismo de los edificios, especialmente durante el Barroco.¹

Para este cometido el arte fue una herramienta importante que les permitió cumplir sus metas, durante este periodo encontramos un arte totalmente figurativo avocado principalmente a la evangelización; hombres y mujeres indígenas debían aprender los cánones de la

¹ Santiago Sebastián, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, p. 29.

religión católica, pero además de acatar la religión aprendieron con la pintura la estructura social y cultural que se imponía. La pintura en este proceso jugó un papel fundamental. A través de ella, a causa del analfabetismo de los indígenas y del pueblo en general, se ilustraba a la gente a quién debían adorar y por qué tenían que hacerlo. Así como también mostraban la jerarquía y el rol social de cada persona. A la par de la pintura religiosa, los pintores de la época retrataron escenas de la vida cotidiana. Abundan imágenes que representan a las mujeres en distintos ámbitos: la mujer como divinidad o santidad, la mujer dedicada a la vida religiosa y la mujer cortesana.



Imagen 1
 Simón de Pereyus,
Virgen del Perdón,
 Catedral Metropolitana de México.
 Óleo sobre tabla, siglo XVI.



Imagen 2
 Echave Orio,
La Adoración de los Reyes, 1595.
 A través de la pintura religiosa
 los indígenas aprendieron
 los cánones de la religión católica.

Este trabajo tiene como fin estudiar la representación de las mujeres en la pintura colonial mexicana de los siglos XVI – XVIII, haciendo énfasis en la sociedad poblana. Hablaremos de la forma en que la mujer era comprendida por su sociedad, puesto que ella no se podía representar a sí misma. El empeño en realizar un estudio que aporte fuentes a la historia de las mujeres en Hispanoamérica, presenta las dificultades habituales para quienes tratan de encontrar las

claves de la dominación de la mujer en la historia. Estas dificultades se caracterizan por la falta de documentos que nos hablen de ello.

Fuera del campo de la simbólica arquetípica las indias, y todas las mujeres hasta el momento de la renovación historiográfica en la década de los setenta, habían ocupado escasas páginas, y éstas se ofrecían mediatizadas por las fuentes institucionales o su normativa. Aunque, es de justicia recordar en este punto trabajos indispensables como el de J. M. Ots Capdequi. Y a otros niveles, la obra pionera de la historiadora Josefina Muriel que, desde los años cuarenta, abría las puertas para la historia de las mujeres hispanoamericanas con sus estudios sobre los conventos femeninos.²

Es precisamente en la obra de Josefina Muriel donde, para este estudio, he encontrado bases para analizar el contexto social y cultural que vivían las mujeres en el México colonial. La autora presenta en su obra *Las mujeres de Hispanoamérica*, un mosaico de diversidad entre las mujeres de la época que permite darnos cuenta que es ambiguo hablar de un solo tipo de mujer en el periodo colonial, en el territorio novohispano existió una mujer de elite, una mestiza, indígena y también esclava. A su vez, dentro de esos grupos se dieron distintos roles y subdivisiones, lo que llevó a la conformación de un todo complejo, no reducible a un solo papel de mujer.

Hubo una gran diversidad de condiciones para las mujeres, diferencias vinculadas con el poder, la riqueza, el acceso a la cultura y, sobre todo, con el grupo étnico al que pertenecían, el cual no sólo afectaba a las mujeres si no a la población en general, se sabe que en la Nueva España el color de la piel fue un factor fundamental en la jerarquización de la sociedad.

“La sociedad americana era un variopinto de grupos sociales, entre los que se pueden distinguir hasta seis: blancos (peninsulares y criollos), indios, negros, mestizos, mulatos y zambos. El elemento clasificador de aquella sociedad fue la pigmentación de la piel: así, el blanco fue bien considerado aunque no tuviera rango

² María Díez, *Espacio, Tiempo y Forma*, p. 221.

social o económico [...].Frente a esta élite quedó una masa de pobladores blancos, la indiada, los mestizos y los esclavos negros.”³



Imagen 3. Cabrera, Miguel, *Pintura de castas*, Siglo XVIII.

En esta obra podemos ver cómo era representada la jerarquización a través del sistema de castas.

Para comprender el rol de la mujer en América, debemos conocer la sociedad colonial americana, y las representaciones que de ella se hicieron. Es importante aclarar en qué sentido utilizo el concepto representación, pues no se trata sólo de la imagen en su sentido artístico o iconográfico, sino de la construcción social que ésta nos muestra. La teoría de las representaciones sociales nos permite entender la cultura como una construcción social en la cual intervienen distintos factores extrínsecos a la naturaleza humana, soslayando la idea tradicional, la cual refiere que las leyes o normas culturales son dadas por naturaleza o por una fuerza mayor que las ha impuesto y que es preciso acatarlas. El ser humano ha representado el mundo como lo ve, lo percibe y lo vive en su propio entorno socio cultural.

En la esfera de las representaciones, moldeadas como han sido por las lógicas de la masculinidad, las mujeres aparecen integradas al mundo domesticable de la naturaleza, de la familia y de los sentimientos.

³ Santiago Sebastián, *ob. cit.*, p. 30.

Es importante estudiar las representaciones femeninas en la pintura colonial porque este estudio puede brindarnos la posibilidad de conocer cómo era la vida cotidiana para las mujeres durante esta época, cómo eran vistas, cómo no eran vistas, qué se les mostraba a través de la imagen.

Las pinturas son igualmente un documento a través del cual se entiende la formación de la conciencia de la diferencia, entre colonizadores y colonizados, una diferencia jerarquizada, que además de ser una lucha de poder en lo económico también lo fue, y de manera aguda, en el campo de la representación, de lo simbólico, de las maneras como se vive y se construye la realidad.⁴

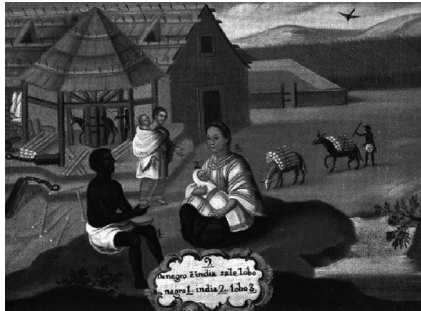


Imagen 4. *Pintura de castas en la Nueva España, Siglo XVIII.* Además de ver la representación de la jerarquización marcada por la raza, en este cuadro, vemos también la representación de la mujer ligada a la maternidad.

Si la cultura es, como sabemos, heredada, ¿qué herencia nos dejaron estas mujeres? ¿Afectan aún las representaciones de entonces a la manera en que, la mayoría las mujeres, se ven así mismas actualmente?

Las representaciones sobre las mujeres, sea cual sea la perspectiva cultural, tienden a coincidir en la reproducción de arquetipos universales, relacionados con la vida y la muerte, el misterio, la fer-

⁴ Vivían Carrión, *Pintura colonial y la educación de la mirada. Conformación de identidades y de la otredad*, p. 243.

tilidad, la concepción, la maternidad o la virginidad. Sin embargo, históricamente, la mujer ha contemplado la representación artística y cultural que se ha hecho sobre ella sin ser participe en su construcción. Este fenómeno es notorio durante el periodo colonial. Hasta ahora no hay registro de alguna mujer pintora de esta época. Las mujeres no se representaban a sí mismas, las imágenes que veían otros las habían puesto. El hombre y la Iglesia dictaban que se esperaba de ella por ser mujer, cómo debía comportarse, cuáles deberían ser sus valores, virtudes, etc.

En esta investigación se pretende analizar la obra de arte no sólo a partir de la técnica, época, estilo, iconografía, etc. Sino darle valor como referente sociocultural de una época decisiva para la conformación de los cánones sociales que se viven en la sociedad mexicana. A nuestro país fue importada desde España la estructura de los cánones de comportamiento “propios” tanto para los hombres como para las mujeres.

La cultura española, pese a estar tan saturada de elementos populares y medievales, fue muy accesible a los indígenas y la incorporación cultural de éstos fue el mayor éxito de la colonización española; gracias al carácter medieval y a la esencia religiosa del legado español, los indios pudieron incorporarse a las formas más elevadas de la cultura europea.⁵



Imagen 5. Arrieta, *Tertulia de pulquería*, 1851.

⁵ Santiago Sebastián, *ob. cit.*, p. 27.

Ante la pregunta ¿Por qué estudiar las representaciones sociales? Basta mirar a nuestro alrededor con la mirada que proporciona el ser un sujeto verosímil, es decir, un sujeto con capacidad de mantener una conciencia crítica, alejarse de su cultura con el fin de poder estudiarla objetivamente, al hacerlo, sin duda podrá notar las ataduras a las que las viejas normas de conducta mantienen inmersos a hombres y mujeres.

En la medida en la que podamos entender la cultura como una construcción humana, podremos liberarnos de presupuestos epistemológicos y más aun ontológicos, que nos mantienen creyendo en divisiones de género como si fuesen naturales, así como las desigualdades que esto conlleva.

Cuando las personas hacen referencia a los objetos sociales, los clasifican, los explican y, además, los evalúan, es porque tienen una representación social de ese objeto... representar es hacer un equivalente, pero no en el sentido de una equivalencia fotográfica sino que, un objeto se representa cuando está mediado por una figura. Y es sólo en esta condición que emerge la representación y el contenido correspondiente.⁶

Para poder erradicar de la sociedad mundial los arquetipos sobre la mujer y su papel en el mundo, marcados históricamente por el sistema patriarcal, es importante ver la cultura tal cual es: una mera construcción humana. Las sociedades han mantenido un sistema patriarcal dominante, se han marcado jerarquizaciones sexuales basadas en mitología, misoginia y comodidad para el sexo masculino. Por lo tanto las sociedades han caracterizado a los seres humanos según su sexo; esas características, formadas para determinar la “forma de ser” de cada individuo, son características de género y las relaciones sociales están constituidas o determinadas por ellas. Es importante dejar clara la diferencia entre sexo y género ya que es común que las personas confundan un término con otro. Cuando hablamos de sexo nos referimos únicamente a

⁶ Sandra Araya, *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*, p. 11.

las características físicas con las que nace un individuo, este hecho fortuito da pie a la clasificación de lo masculino y lo femenino, es decir, un cuerpo sexuado masculino deberá cumplir con los roles o papeles que su sociedad o etnia le impongan, de igual manera un cuerpo sexuado femenino deberá cumplir con los roles que le sean impuestos por su entorno social. A estos roles impuestos históricamente desde el nacimiento, hoy en día se imponen aún antes de este con ayuda de la tecnología⁷, les llamamos roles de género. Es preciso reconocer que la cultura crea el sexismo, es decir, la discriminación en función del sexo mediante el género.

Al considerar la anatomía diferente de mujeres y de hombres, cada cultura dispone representaciones sociales, conductas, actitudes, discursos específicos para hombres y para mujeres, son discursos estereotipados por el sexo de cada persona. La sociedad elabora las ideas de “lo que deben ser” las mujeres y los hombres, de lo que se supone es “propio” de y para cada sexo, como decíamos se asignan los roles de género. Según Celia Amorós:

En su utilización primera y más general, el género se aplicó como una categoría que junto a “clase” y “raza”, daría las claves para la comprensión intelectual de la historia de las desigualdades de poder. Los estudios de la mujer pretendían demostrar no tanto la presencia femenina olvidada en una historia escrita por hombres, sino ante todo, la parcialidad de unos relatos en los que las relaciones de género no estaban contempladas como relaciones de poder.⁸

Cuando hablamos de género estamos hablando de una construcción socio cultural, no de un elemento natural que determina

⁷ Esta aseveración no tiene como fin criticar a la tecnología o a la ciencia por sí mismas, sino sólo hacer notar que entre los usos que se le da a avances como la determinación del sexo del embrión por medio de ultrasonidos, desde antes del fenómeno del nacimiento, ya se determinan los roles de género que deberá cumplir, en actos tan cotidianos y comunes como si es niña que color de ropa usará, que juguetes tendrá e incluso la decoración de su habitación. Si es niño los actos son los mismos pero de tal manera que su entorno le recuerde su masculinidad.

⁸ Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, p. 260.

la feminidad o la masculinidad de cada persona. Es un constitutivo determinante en las relaciones sociales e incluso de las relaciones de poder, los individuos en sociedad deben cumplir ciertos roles marcados por su sexo y la presión social para que los individuos los cumplan es fuerte, las personas que no se adaptan a estos sistemas son relegados, sufren discriminación e incompreensión.

Por ello, nos enfocamos a estudiar la representación de la mujer en la pintura colonial, con un enfoque especial en la producción poblana, para comprender cómo ha afectado socialmente la representación que se ha hecho de ella a partir de distintos conceptos culturales. A través de la investigación documental se pretende conocer ampliamente la organización social y cultural de México durante la época colonial, y el papel que la mujer ejercía en ellas, saber si las representaciones que se hacían de ellas realmente reflejaban todo lo que estas desempeñaban en la sociedad, o si a pesar de su trabajo verdadero los pintores se enfocaron a representarlas según los arquetipos que ellos ya tenían estructurados según su propia cultura.

Este trabajo utiliza la teoría de las representaciones sociales con el fin de derribar supuestos naturalistas u ontológicos que han afectado a las mujeres principalmente, y se apoya en el análisis la producción pictórica colonial, que representa a las mujeres de esa época para comprender como eran vistas en su cultura.

Bibliografía

- Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona, 1985.
- Araya, Sandra, *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*, FLACSO, Costa Rica, 2002.
- Carrión, Vivían Marcela, *Pintura colonial y la educación de la mirada. Conformación de identidades y de la otredad*. No. 4, 2006.
- Castro, Efraín, *Homenaje nacional a José Agustín Arrieta (1803-1874)*, Museo Nacional de Arte, México, 1994.
- Díez, María Teresa, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, 1994.
- Sebastián, Santiago, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Ed. Encuentro, Madrid, 1990.

LA OBRA CONTEMPORÁNEA Y SU EXHIBICIÓN EN PUEBLA. REFLEXIONES ACERCA DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS

*Isabel Fraile Martín
y Vianey Bautista Díaz*

Introducción

La demanda de arte provocada por las nuevas tendencias artísticas necesariamente nos conlleva a buscar escenarios diferentes a los que proporciona una galería o un museo tradicional. La dinámica artística en Puebla necesita nuevas áreas que no se enfoquen sólo a espacios cerrados, debe haber un diálogo con el exterior aprovechando el entorno, la luz y la misma urbe. Es por ello que a lo largo de estas páginas pretendemos ofrecer un uso del espacio público como alternativa factible, con el fin de acercar las manifestaciones artísticas a la sociedad de una manera ventajosa desde todos los puntos de vista pues, no sólo se presenta como una exposición a la que el público puede asistir de forma gratuita sino que, además, incorpora las obras al medio natural y/o urbano en el cual se desarrollan, creando de este modo nuevas interpretaciones y estableciendo un conocimiento del arte que antecede, en buena medida, a la exposición propia de los museos.

Esta propuesta no sólo resulta atractiva sino también necesaria ya que una de las características importantes que frenan la asistencia del público a los museos es su falta de sensibilidad y conocimiento, creando una renuencia hacia las innovaciones y las nuevas expresiones artísticas, así como la falta de apreciación de obras de arte por parte de una sociedad que no está acostumbrada a interactuar con ellas.

El gestionar la creación y utilización de espacios tanto públicos como privados de Puebla y presentarlos como espacios alternativos para la exposición de arte contemporáneo, generará el desarrollo de actividades culturales que permitan lograr un impacto

educativo, artístico, turístico y económico que ubiquen a la ciudad como escenario expositivo abierto a un sin número de actividades culturales, aprovechando estas zonas que ya se tienen y que actualmente no se usan con este fin. Esta es, sin duda, la idea central de nuestra investigación y para llevarla a cabo analizaremos, en primer orden, los espacios usados actualmente para realizar exposiciones, entiendo en todo momento cómo se originan y de qué manera funcionan. Para ello es necesario abarcar algunas consideraciones importantes en relación a la existencia en sí del Museo y que veremos a continuación.

Conceptualización de Museo

En la historia del museo existen dos elementos que resultan fundamentales para que aparezca la institución museística como tal y que son de suma importancia para que se genere este espacio. Se trata del coleccionismo y la ilustración, pues según la definición otorgada por el Consejo Internacional de Museos, conocido como el ICOM, el Museo es: una institución permanente, no lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y principalmente expone los testimonios materiales del hombre y su medio ambiente, con el propósito de estudio, educación y deleite.

Desde sus inicios, el museo posee un valor simbólico y su origen está en función de la protección de objetos de un pasado que es necesario prevalecer, por lo que conlleva lo sagrado implícito. Desde el principio se han desarrollado una gran variedad de discursos museísticos pues lo que se coleccionaba no sólo eran piezas artísticas, sino que también abarcaban los gabinetes de curiosidades, pertenecientes a la historia natural, bibliotecas, jardines botánicos y zoológicos. Había coleccionistas manieristas y barrocos que tenían afinidad hacia las obras de arte, pero había otros enfocados a las ciencias naturales y objetos curiosos, y otro grupo selecto a la mezcla de ambas, presentando un coleccionismo de doble vertiente que atendía por igual a las curiosidades de la ciencia como la sensibilidad del mundo artístico. A lo largo de la historia esta diversidad se engloba en un modelo planteado por Durand en su *Précis des Leçons* en donde la arquitectura de los espacios se plantea

de una forma coherente para su exhibición. Otro cambio significativo es la transición de convertir lo privado en público al abrir el espacio cerrado de un estudio o cámara de un coleccionista al espacio del museo y, finalmente, al de la galería.

Desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX se fue consolidando el museo como la nueva institución pública a la que asistir para contemplar exhibiciones de arte. Ha sido a partir de la década de 1980 y hasta principios del siglo XXI cuando se ha producido un cambio importante en el mundo de los museos. Desde entonces su interior se ha transformado en un lugar para la afluencia masiva de un público activo que no solo visita sino que también participa en las muestras interactivas; paralelamente, nuevas dinámicas artísticas cobran relevancia en estos espacios, una de las más importantes a este respecto será la dinámica de

consumo. Diversos autores hacen propuestas atractivas sobre la visión del consumo como una acción que también afecta a los dominios del arte. En ese sentido, Josep Montaner opina en su texto sobre museos para el siglo XXI:

[...] en el museo notamos un fenómeno contemporáneo: la aproximación entre el arte y el comercio, al establecer lazos de consumo, los museos con más influencia social han generado grandes espacios urbanos.¹

El museo en este momento representa uno de los elementos públicos contemporáneos más relevantes en la sociedad actual. Su crecimiento se dirige hacia el ámbito de consumo puesto que las tiendas que lo rodean incrementan sus productos en función a ellos (cafeterías, restaurantes, librerías, etc.). De este modo se abre un panorama comercial en el que se articulan espacios para realizar unas compras que, dicho sea de paso, generan grandes

¹ Josep María Montaner, *Museos para el siglo XXI*, p. 148.

beneficios a los involucrados². Pero independientemente de este enriquecimiento económico, los museos son espacios que sufren un continuo cambio derivado de la relación que, como espacio, mantienen tanto con la obra artística como con las nuevas tecnologías que se implementan en el arte. Es esta continua evolución la que va generando la nueva problemática que enfrentan estos espacios para responder a las expectativas artísticas actuales. En este sentido Roger Miles señala la importancia del museo como medio, llegando incluso a citar lo siguiente:

...Considerar al un museo como medio implicará tomar en cuenta todos los aspectos del proceso a través del cual se concibe, se crea, se pone en práctica y se recibe la comunicación en una exposición. Los museos son en muchos aspectos similares a otros medios contemporáneos. Entretienen e informan, cuentan historias y construyen argumentos, buscan divertir y educar.³

Considerando las reflexiones de Miles podemos tomar en cuenta que la dinámica de un museo es la relación que se establece entre todos sus componentes para entablar una comunicación con el espectador y, a partir de ello, generar nuevos diálogos que retroalimenten y dirijan su crecimiento, pero esto a veces no es tan factible como quisiéramos. En el caso de México, por ejemplo, existen diversos problemas que detienen el desarrollo de los museos y que tienen que ver, por un lado, con la falta de presupuestos adecuados, lo que unido a la necesaria mejora de la defensa del patrimonio cultural y la urgencia de cambios en la política hacendaria hacia los museos; todo ello requerimientos de primer orden que se aúnan a la urgencia por incrementar las colecciones, hacen escasamente posible que esa comunicación exitosa entre todos los componentes, tal y como anotaba Miles, sea tan constante y permanente como uno en principio quisiera. Miguel Ángel Fernández,

² Ver: María Isabel Fraile Martín, "El marketing del museo. El arte del consumo" en *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*, Cuba-México, 2011 (en prensa).

³ Roger Miles y Compiladores, *El museo del futuro*, p. 152.

en su Historia de los Museos en México, detecta también una insuficiencia que inhibe el crecimiento de estos espacios destinados al culto y al deleite estético en nuestro país. Según sus palabras:

...Pero tal vez la carencia más grave en la actualidad sea la ausencia casi virtual de escuelas especializadas para museólogos y museógrafos. Escuelas donde no solo se impartan las técnicas y secretos del montaje, sino también donde se discuta y explore sobre los fundamentos de los museos: porqué los hacemos, para quiénes, qué debemos rescatar de la antigüedad y qué tipo de museo necesitamos para las generaciones por venir.⁴

Esta misma problemática la podemos trasladar al ámbito local poblano en que situamos de manera particular cada una de estas problemáticas. Cuestiones que se agravan desde el momento en el que, por ejemplo, no existen estudios formales de esta índole que atañan el caso de Puebla, a pesar de ser una ciudad con una actividad cultural importante en la que los museos juegan un papel relevante dentro del entorno habitual. La carencia de esta formación repercute definitivamente en las propuestas de gestión y dirección de estos espacios y minimiza, en gran medida, el éxito deseable para las nuevas propuestas de exhibición que, desde el impulso de la originalidad y el interés por despertar simpatías en el espectador, no logran el reconocimiento esperado⁵

El Museo Actual

Consideramos que el museo de hoy no puede pensarse como un depósito de objetos ni como un archivo de elementos, sino que más bien debe ser la manifestación de un ser colectivo cuyo deber inmediato es ser exhibido. Debe concebirse como un centro de enseñanza objetiva y permanente, por lo que tiene que estar al alcance de todos los estratos culturales sin exigir un determinado

⁴ Miguel Ángel Fernández, *Historia de los Museos en México*, pp. 229-230.

⁵ Cabe señalar que en Puebla hay instituciones educativas que imparten estudios relacionados con la temática de museos, tanto en el desarrollo como en la gestión, pero aún no existe un posgrado en museología y museografía que podría ayudar a limar estas cuestiones en el ámbito local.

nivel de estudios, para establecerse como una institución de enseñanza abierta, desechando la idea de sacralización de este espacio. En este sentido Montaner sostiene que:

La sacralización museística cierra la posibilidad de una dimensión auténticamente reveladora de la evolución cronológica de la historia, de los seres vivos, de la humanidad, si no se contempla ese bien cultural inserto en su propio ambiente.⁶

Por lo tanto, la idea del museo como espacio simbólico se empieza a diluir, tanto en su concepción como en su construcción, debido a las nuevas vanguardias artísticas que necesitan espacios diferentes para su exhibición, desde la idea del museo blanco y transparente hasta la edificación del museo Guggenheim, en Nueva York como contraposición notamos que la estructura museística se presenta como el resultado de diversas concepciones contemporáneas. La permanencia de esta institución demuestra que tiene muchas vertientes que se abren hacia nuevos caminos de expansión, tales como museos contemporáneos, museos urbanos, centros de arte y galerías.

Además de estas cuestiones, debemos tener en cuenta que el museo de hoy se presenta ante la realidad de ser un centro de conservación y exhibición que utiliza para su beneficio el progreso técnico y científico, con el fin de lograr la recuperación del patrimonio para consolidar, a largo plazo, un esquema más completo en el que se circunscriban las acciones de investigación, presentación, incremento del patrimonio y ser, en definitiva, un espacio de difusión socio-cultural.

Tipologías Museológicas

El rasgo que define a un museo es la homogeneidad de su contenido y según sea su disciplina (artística, histórica, científica o técnica) se pueden obtener cinco grupos de materias museables según las orientaciones a las que se dirijan: al Arte, la Historia, la Ciencia, la Tecnología y la Etnología. Lo que diferencia a estas cinco categorías entre sí no es la propia disciplina, puesto que todas

⁶ Josep Maria Montaner, *ob. cit.*, p. 13.

ellas concurren en el campo de la historia, sino la intencionalidad y la funcionalidad implícita que cada una comporta.

Museos de arte

Para el desarrollo de esta pequeña investigación abordaremos el estudio de museos, centrándonos en los museos de bellas artes, museos de arte contemporáneo, centros de arte y galerías. Según estas tipologías, las colecciones de los museos de arte están compuestas por objetos que presentan un destacado valor estético. La categoría artística de las piezas presentes en estos espacios pueden haberles sido conferidas no sólo por la calidad de su manufactura o su concepción, sino también por su reconocimiento en el tiempo, el que la historia del arte, la crítica artística o su pertenencia a las áreas y campos del arte le otorgan. Esta tipología de museos, aunque encuentren sentido, significación y representatividad en la historia, representan un perfil independiente de los históricos. Exponen pintura, escultura, artes decorativas, artes aplicadas e industriales y las llamadas artes menores.

La división de la historia del arte en cuatro etapas clásica, medieval, moderna y contemporánea, ha influido en la clasificación de tipologías museísticas de su área. De esta forma la antigüedad clásica se ubica en los museos arqueológicos, los de patrimonio medieval, en los de bellas artes, mientras que el arte plástico producido en el siglo XX se conserva en los museos de arte contemporáneo.

La característica de todos los museos de arte es el mantener un contacto inmediato e íntimo con el público, para producir percepción y contemplación de la pieza original, ante lo que el experto Luis Alfonso Fernández opina

...Las funciones poéticas (en el sentido etimológico griego) y estética de las obras de arte solo pueden cumplirse provechosamente para el contemplador en una situación que cuide escrupulosamente este carácter de intercomunicación íntima.⁷

Retomando esta cita cobra importancia la museografía puesto

⁷ Luis Alonso Fernández, *Museología y museografía*, p. 111.

que es la disciplina que analiza el conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento de un museo, agrupando las técnicas de concepción y realización de una exposición, independientemente de que sea temporal o permanente. La disposición física de una exposición debe tener en cuenta tanto las exigencias de conservación preventiva de los objetos, como la puesta en valor de visitas a su presentación y la comprensión inmediata de las mismas. Estas técnicas expositivas cumplen una función y evolucionan dentro de múltiples contextos de actividad cultural y comercial.

Museos de Bellas Artes

Estos espacios abarcan a las obras escultóricas, pictóricas, artes menores, grabados y dibujos. Su contenido, en el caso de la mayoría de los grandes museos europeos, ha sido heredado de grandes colecciones monárquicas, y en otras ocasiones se han ido formando gracias a la expropiación de conventos e iglesias, además de irse ampliando con legados y donaciones.

Los museos de Bellas Artes encierran una generalidad, pero también una evidente ambigüedad. En primera instancia engloban todo el tipo de artes plásticas, aunque en la práctica se restringen a una parte del patrimonio artístico. Su denominación no debe confundirse con los calificados como mixtos, formados de variados contenidos, ni con los generales. La diferenciación entre museos generales y los específicos (de arte, historia y ciencia) es resultante de la especialización de contenidos que trae como consecuencia el delimitar los campos y constituir otras tipologías. De este modo se distingue entre museos de arte moderno y contemporáneo, que se plantean como una continuidad de los arqueológicos y de arte antiguo, lo que proviene de una división de la cronología estilística que proporciona la historiografía artística.

Actualmente esta división se tiene que plantear de manera flexible debido a los nuevos enfoques de la historiografía artística y de la aparición de nuevas tipologías de museos.

Museos de Arte Contemporáneo

Dentro del amplio campo de los museos, los que generalmente despiertan polémica y confusión son los de arte contemporáneo. Desde

finales del siglo XIX, la realización de museos de arte contemporáneo representa un reto continuo al construir contenedores adecuados para las manifestaciones artísticas que siempre están intentando romper moldes y replanteando sus límites. Con la proliferación de nuevas formas artísticas ha crecido el mercado de éstas, integrando campos experimentales y exigiendo nuevos espacios de representación; el museo de arte contemporáneo es por ello el reflejo de las contradicciones conceptuales y sociales contemporáneas.

La evolución del arte de los últimos tiempos y la modificación de los espacios museográficos para adaptarse a las nuevas corrientes, son el reflejo de una relación entre la obra de arte y el espacio expositivo sobre la que Montaner considera que

...En cada periodo artístico, ya para cada tipo de formato, ha existido un tipo de espacio óptimo, por su tamaño, por su forma, por su tipología, por su textura, por su ornamentación, por sus valores simbólicos y por su tipo de iluminación.⁸

Esto supone una evolución entre el espacio y el objeto que también sufre una crisis iniciada con las exposiciones universales, como la de Londres de 1851, y con el impresionismo; esta situación de conflicto culmina con el cubismo pero pronto queda superada por las manifestaciones artísticas de Duchamp. Es entonces cuando surge la necesidad de generar un nuevo tipo de espacio para que la obra de arte tuviera diversas características: un arte más abstracto, más conceptual y flexible.

Después de la Segunda Guerra Mundial empiezan a consolidarse nuevas corrientes artísticas que plantean, a su vez, nuevas necesidades de espacio. La pintura de gran formato del expresionismo abstracto, como las que realizaba Jackson Pollock, transforman la escala del espacio expositivo. A finales de los años sesenta surgen corrientes como el "minimal art" y el arte conceptual que buscan nuevos espacios para presentar obras de arte; en estos casos será fundamental la relación entre la pieza artística y el espacio. Las esculturas se esparcen por las galerías creando nuevas

⁸ Josep Maria Montaner, *ob. cit.*, p. 13.

experiencias fenoménicas; en este momento el tema central que surge reflexiona entre el objeto, el espacio y el espectador.

La definición de museos de arte contemporáneo no coincide con la historiografía convencional que señala que la edad contemporánea se inicia con la Revolución Francesa de 1789, ni tampoco coincide con pensamientos filosóficos o estéticos; contemporáneo es un concepto ambiguo que, aplicado a las artes plásticas, se identifica con lo más moderno y concretamente con el arte realizado en el siglo XX. Sin embargo, algunos museos han mantenido el título de museo de arte moderno tal vez por el desgaste semántico, pero pertenecen a los de arte contemporáneo, ambos conceptos por lo tanto engloban la vanguardia y la posmodernidad que inciden sobre esta clase de museos. Para una correcta clasificación de estas piezas artísticas Alonso Fernández señala:

{...} la revisión que en los últimos tiempos se realiza a nivel de la historiografía artística determina también una revisión sobre el diseño, la metodología, las funciones y rentabilidad sociocultural de los museos de arte contemporáneo, cuestiones estético-sociológicas aparte.⁹

Tanto la concepción como el diseño del museo de arte contemporáneo soporta las tensiones de una sociedad plural en constante cambio, y cuyas ideologías han impuesto, tanto en el ámbito de la creación artística como en los enfoques museológicos, una decidida evolución. La complejidad del museo de arte contemporáneo radica en la multiplicidad de sus contenidos ya que a las bellas artes tradicionales se añaden las nuevas artes de la imagen como la fotografía, el cine, video, multimagen, etc., así como las nuevas expresiones de la sociedad de consumo y de los mass-media, en definitiva son nuevas propuestas y comportamientos artísticos de carácter interdisciplinario. Es por esta complejidad conceptual y real del museo de arte contemporáneo que tiene que estar en un continuo replanteamiento.

De forma paralela, a este nuevo museo se le añaden factores

⁹ Luis Alonso Fernández, *ob. cit.*, p. 115.

socioeconómicos y didácticos que lo han transformado en escenario para plasmar necesidades y conflictos independientemente de sortear su realidad en función de su rentabilidad sociocultural. En este sentido los museos de arte contemporáneo encuentran su mayor dificultad sociocultural en conciliar su carácter multidisciplinario con la función de conservar y darle un carácter de consagración patrimonial a la producción innovadora y en ocasiones efímera de los objetos artísticos. La superproducción de ellos rige al museo de arte contemporáneo a realizar una selección, valoración y adquisición de piezas para cumplir con su función de significación y representación histórica. El papel de la museología, la museografía y la historia del arte es fundamental en este aspecto, pues se concentra en promover el diálogo constante y productivo entre el mensaje de estos objetos y la propia sociedad.

Centros de arte

La década de los ochentas impulsó una generación de nuevos museos en los países occidentales, entre ellos figuraban en primer orden los de arte, especialmente los de arte contemporáneo, seguidos por los de ciencias y técnicas. En esta época se intensifica la construcción y el uso de centros de exposiciones con un perfil interdisciplinario que resulta conveniente para alimentar la demanda pública de una sociedad posmoderna, en la que la participación social es un elemento prioritario y que encamina al éxito de estas nuevas propuestas.

Los centros de arte son derivados de la llamada cultura de la edad posmoderna en las sociedades calificadas como posindustriales. Estos espacios están y se hallan inmersos en divergencias conceptuales y sociales. Surgen como el resultado del vanguardismo y los cambios sociales y estéticos que se dan en la segunda mitad del siglo XX. Los espacios de exposición se habían desarrollado a la par de las últimas propuestas artísticas y el museo alberga, física y socialmente, la realidad que se vive. Para ello moderniza sus instalaciones convirtiéndose, en la mayoría de los casos, en una institución que capte la realidad sociocultural de un mundo en constante cambio. De esta manera se ubican variadas tipologías de museos de arte con renovados proyectos institucionales y se crean los espacios

para el arte de naturaleza vanguardista o experimental.

Entre los espacios dedicados al arte contemporáneo encontramos los museos de naturaleza convencional e institucional que hacen referencia a la presentación del arte consagrado y socialmente digerido y, por otro lado, los denominados centros de arte, que tienen un programa más propositivo que los museos, ofreciendo una solución factible para la presentación e instalación de cierto tipo de arte contemporáneo que emana de los últimos comportamientos socio-artísticos. Luis Fernández Alonso en su texto sobre museología y museografía habla de ellos y nos transmite que:

...Consolidados a partir de los ochentas, los centros de arte utilizan un modo más flexible y experimental del espacio expositivo, amparados por medios tecnológicos avanzados que les permiten mayores libertades estilísticas y didácticas en cada montaje.¹⁰

De este modo entendemos que el centro de arte y el museo innovador surgen de la relación entre el espacio expositivo y la obra, favoreciendo entre ellos una serie de relaciones, analogías y diferencias notables, que se aprecian en los presupuestos y actuaciones de estas dos instituciones. Al respecto el ICOM, tanto como diferentes especialistas y museólogos, han coincidido en las siguientes posturas en cuanto a:

-*Museo de arte.* Es la consagración a uno o más campos del arte, con el compromiso y la ocupación de los objetos, a la par que la propiedad y preservación de importantes colecciones por parte de dicha institución museística.

-*El centro de arte.* Es un establecimiento cuyos orígenes se basan en la necesidad de la comunidad de recibir lecciones sobre arte, además de dar a conocer a los artistas locales. Es el lugar adecuado para otro tipo de expresiones que interesan a la comunidad –incluidas las artes de acción (performace)–, pero en el que no existe una colección permanente de objetos.

En este entendido, un centro de arte por lo tanto no es un museo, aunque pueda reducirse su realidad a algún tipo de insti-

¹⁰ *Ibidem*, p.118.

tución museal según la definición del ICOM. Para algunos podría ser, pero no necesariamente, una institución permanente, educadora, no lucrativa y propietaria y preservadora de una colección, como lo es el museo. Pero para la mayor parte de los especialistas, los centros de arte sólo toman prestadas y exhiben obras ajenas. No coleccionan ni preservan nada, no son museos. Como tampoco lo son las galerías de arte comerciales, que realizan una labor parecida, con la única diferencia de que estas últimas lo hacen para obtener beneficios. Luis Alonso Fernández establece una diferencia entre ambos que es bastante clara.

La distinción esencial entre museo y centro de arte estriba, en cualquier caso, en que éste, creado por y para la comunidad de su entorno, existe en función de la actividad del «entretenimiento». El museo, en cambio, es una institución permanente nacida para realizar una función educadora, difusora y estética importante desde la preservación, investigación y exhibición de su propia colección.¹¹

El arte, al liberarse de sus concepciones formales, procedimentales y espaciales, junto a haber identificado de algún modo el binomio arte/vida, ha promovido el abandono del museo y demás espacios de presentación convencionales. Es así como se ha fomentado el centro de arte en una dinámica diferente, rebasando los límites incluso espaciales ya que se han adueñado temporalmente de espacios públicos urbanos y del paisaje mismo. Esto lo notamos en la inclusión de lugares alternativos y adecuados para las construcciones y montajes, para las diversas modalidades de arte efímero o interactivo.

Entre los centros de arte podemos distinguir dos tipos generales, unos más dedicados a la exposición de obras y otros más a la creación artística. Ambos han constituido una solución estable, al menos temporalmente, para los nuevos comportamientos artísticos.

Galerías

En la medida en que el arte dejó de tener un lugar normal y necesario en el seno de la sociedad, necesitó de canales adecuados para

¹¹ *Ibidem*, p. 119.

hacerse un espacio. Las galerías, públicas y privadas, empezaron a constituir en el siglo XIX el canal principal de distribución y consumo de la obra de arte. Los célebres salones parisinos tuvieron la función de hacer un lugar al arte mueble para que mantuviera la atención pública sobre él a través de la crítica que se generaba y que, a la vez, propiciaba su comercialización.

Muchos son los conceptos que se venían manejando acerca del significado de una galerías, pero es a finales del siglo XVI cuando se unen las definiciones. A partir de entonces consideramos que las galerías se van a identificar indistintamente con los museos, por lo que serán, igualmente, espacios adecuados para pasar y pasear, a la vez que serán lugares ideales para exponer y disfrutar.

Una galería de arte es un espacio destinado, principalmente, a la exhibición de obras de arte y es en este punto donde la galería entroncaría con el museo. Gran parte de estos espacios se dedican a la distribución, promoción y organización de las operaciones comerciales requeridas por los artistas que desean vender su producto, siendo el lugar adecuado donde mostrar y dar a conocer su obra. Dado que los programas de los artistas de hoy son tan complejos como variables, precisan de la reordenación de los objetivos y suelen ser las galerías de arte las que cumplen esta función. El oficio y técnica de su gestión es lo que se denomina en el argot como *galerismo*.

Las galerías de arte contemporáneo realizan dos clases de muestras: individuales y colectivas. En las individuales los trabajos de un sólo artista son exhibidos al público. En las colectivas, varios artistas presentan a la vez uno o varios de sus trabajos según el tamaño de la galería. Las muestras acostumbran a durar entre quince y treinta días, según la importancia del artista o los trabajos a exhibir. Así mismo, se convierten en lugares de encuentro para todos aquellos que disfrutan del arte.

Diferentes tipos de galerías de arte

Una galería de arte, además de exhibir y promocionar las obras de los artistas, juega un papel importante dentro del mercado pues es el mecanismo intermediario entre los coleccionistas privados y los museos, que acuden a menudo a estos espacios para acrecentar sus acervos.

Dentro de la gestión de las galerías podemos hablar de dos tipologías diferentes: las comerciales y las culturales. En las primeras de ellas, las comerciales, la función básica es la de rentar sus espacios para los artistas, no importando tanto quién sea el expositor y procurando manejar la mayor cantidad de obra a consignación. En el libro *El arte del mercado en arte*, se aborda la gestión de las galerías comerciales, teniendo como punto importante su localización¹². Buscando instalarse en locales comerciales o en grandes complejos cuya ubicación estratégica les garantice la venta. La comisión va de un 25 a un 60 por ciento sobre el valor de la obra en el mercado. La diferencia en la comisión depende del artista, o más bien de la etapa de su ciclo de producción profesional. Hay una relación inversamente proporcional entre la ganancia de la galería y lo *avanzado* de la vida del artista.

En cuanto a la segunda tipología, la de las galerías culturales, merece la pena recordar que, en su mayoría, dependen del Estado o de alguna institución educativa, que son quienes solventan los gastos de promoción y desarrollo de las exposiciones. En ellas se aprecia una diferencia entre las del gobierno, propiamente dicho, porque se ciñen a un presupuesto austero y las de las instituciones educativas que cuentan con más privilegios financieros. El objetivo central de estas exposiciones es promover el patrimonio nacional, por lo que en ellas podemos encontrar a los artistas consagrados y a los ya fallecidos. Estas galerías, como señalan Miguel Pedraza y Josu Iturbide, ya sean del Estado, de empresas privadas o de universidades, serán valiosas para los artistas en cuanto a su importancia curricular, pudiendo haber grandes diferencias de nivel; la promoción con que cuentan estos espacios son un apoyo directo a la carrera de un artista.

Los atributos promocionales conseguidos en estas exposiciones son un apoyo directo para la difusión de un artista que aún trabaja, sin olvidarnos de los beneficios obtenidos de las ventas que en principio parecieran poco probables y que ocasionalmente se realicen. En cualquier caso no debemos olvidarnos que, para el Estado, la promoción del arte supone una función básica de go-

¹² Miguel Peraza e José Iturbide, *El arte del mercado en arte*, pp. 65-66.

bierno que teóricamente debe desarrollarse para el bien común; pero que también funciona como una forma de mantener su influencia en la vida social.

Bibliografía

- Alonso Fernández, Luis, *Museología y Museografía*, 2da. Edición, Ediciones Serbal, España, 2001.
- Barnes, Rachel, et al, *El arte del siglo XX*, Plaza Janés, China 1999.
- Fernández, Miguel Ángel, *Historia de los Museos en México*, Fin de Milenio, México, 1988.
- González de León, Teodoro, *Los Museos del Tercer Milenio, Segundo Coloquio de la Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos (FEMAN)*, Museo Nacional de Antropología, México 1994.
- Guasch, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-2007*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997.
- León, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Ediciones Cátedra, S.A, Madrid, 1988.
- Miles, Roger, y Compiladores, *El Museo del Futuro*, UNAM. México, 1995.
- Montaner, Josep Ma., *Museos para el siglo XXI*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1995
- Montaner, Josep Ma., *Museos para el Nuevo Siglo*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1995.
- Peraza, Miguel e Iturbide, Josu, *El arte del mercado del arte*, Universidad Iberoamericana, México, 1998
- Poli, Francesco, *Producción Artística y mercado*, Editorial Gustavo Gili, España 1976.
- Rico, Juan Carlos, *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos*, Silex, España 1999.

LAS INSTITUCIONES DEL ARTE EN MÉXICO.
MODELOS REFERENCIALES
PARA NUEVAS PROPUESTAS CULTURALES

Isabel Fraile Martín
y *Víctor Daniel Aragón Pérez*

Introducción

A lo largo de estas páginas vamos a ver un panorama específico sobre las grandes instituciones culturales que han sido trascendentes en México desde el siglo XX. Para conocerlas, dividimos el texto en cuatro partes. La primera de ellas contextualiza el surgimiento y desarrollo del Instituto Ateneo de la Juventud; la segunda, describe la evolución de la Secretaría de Educación Pública, conocida habitualmente como SEP; mientras que en la tercera parte se detalla el desarrollo e influencia del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y, finalmente, en la cuarta se puntualiza el proceso de perfeccionamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA). El interés de conocer y analizar todos estos espacios radica en el fin de investigar un lugar concreto, el Centro de las Artes de San Agustín (Oaxaca), epicentro de una investigación más amplia que requiere que ahora abordemos el surgimiento y desarrollo de estas cuatro primeras instancias, que culturalmente fueron un antecedente preciso y claro para el propio nacimiento de la Institución oaxaqueña.

El Centro de las Artes de San Agustín (CASA), ubicado en la comunidad de San Agustín, Etlá, Oaxaca, México, surge a principios del año 2006 con la colaboración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el artista plástico Francisco Toledo, para ofrecer una opción de profesionalización, actualización y conservación a quienes se interesen por la cultura gráfica en Oaxaca. Este nuevo centro cultural utiliza un modelo ecológico y mayoritariamente autosustentable, el cual demuestra que la producción artística y el cuidado al medio ambiente pueden ser recíprocos. Por ello, este

trabajo está enfocado a resaltar el aspecto ecológico del CASA y busca concientizar a la población oaxaqueña a retomar dicho modelo.

Pero para afrontar el reto de estudiar las condiciones históricas, socioculturales y ambientales que propiciaron la creación del CASA en el Estado de Oaxaca, hay que retomar primero el análisis de otras instituciones culturales que, como mencionábamos en líneas anteriores, han sido propulsoras a través de su gestión, desarrollo y funcionamiento de que el Centro oaxaqueño pudiera abrir sus puertas.

El Instituto Ateneo de la Juventud

En el prólogo que redacta Hernández Luna sobre el origen del Ateneo de la Juventud, a principios del siglo XX, se concluye que sólo la filosofía positivista que se introdujo en el siglo XIX en México, gozaba de una situación académica privilegiada en las instituciones de educación superior del país. El positivismo que,

como escuela filosófica afirma que el conocimiento auténtico es el científico y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación positiva de las teorías a través del método científico, de acuerdo a lo que también consideraban Comte, Mill y Spencer, era un modelo filosófico que dominaba en la Escuela Nacional Preparatoria así como en las demás escuelas profesionales dependientes del Estado, por lo que se erguía como una hegemonía en la vida intelectual del país. Pero el triunfo del positivismo en México fue debido, en parte, a que funcionarios importantes, como José Yves Limantour y su grupo cercano de influencia, contaban con puestos de alto rango en el gabinete de Porfirio Díaz. Fuera de esta filosofía, aseguraban sus partidarios, no era posible encontrar la verdad. Juan Hernández Luna describe la situación en la cual surge el Ateneo:

... en los comienzos de nuestro siglo, empieza a destacar en el ambiente cultural del país un grupo de jóvenes que se rebela contra la opresión filosófica ejercida por el positivismo y se da a leer y meditar, en pequeños cenáculos, justamente aquellos autores que la filosofía oficial tenía asfixiados y proscritos de las aulas. Y no

sólo lee y medita, sino que expone en públicas conferencias su disentimiento con la filosofía oficial y su simpatía a esos autores y a esas doctrinas proscritas.¹

El Ateneo de la Juventud y sus miembros más desatacados, mejor conocidos como *el grupo de los seis*: José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Carlos González Peña y José Escofet fueron fundamentales para que la etapa armada de la Revolución Mexicana llegara a tener éxito, ya que no bastaba con los triunfos en el terreno político y militar. Fue necesario destituir las bases intelectuales y culturales de la clase dominante, a fin de presentar al pueblo alternativas viables que lo condujeran hacia un cambio efectivo destinado a mejorar sus condiciones de vida. El Ateneo representaba una manera de reestructurar las viejas ideas de la educación tradicional, constituyéndolo como el primer centro de cultura libre que nace dentro del ocaso de la cultura porfirista.

Así mismo, el Ateneo propugnaba porque la cultura considerara a los grupos indígenas como parte importante de la conformación cultural de los mexicanos y no sólo como una atracción turística o una curiosidad que en público aparentaba orgullo pero en lo privado provocaba rechazo e indignación. Para el grupo de los seis, era importante el fomento del estudio de las culturas prehispánicas aunado a la creación de una expresión cultural nacional, misma que no tuviera una marcada influencia europea.

Durante el periodo de creación y consolidación del Ateneo, los miembros estaban cansados del modelo de cultura francés que Porfirio Díaz había impuesto al país y deseaban crear una cultura mexicana autónoma. Al principio, la tarea fundamental del Ateneo era propiciar reuniones de pequeños círculos de lectura y reflexión, fue con el paso del tiempo que empezaron a ofrecer conferencias públicas donde el grupo aprovechó para atacar a fondo la ideología positivista dominante. La actividad del Ateneo de la Juventud fue fundamental para que, desde el terreno de la cultura, fuera posible cambiar las condiciones sociales en amplios sectores de la población mexicana. En el prólogo a *Las Conferencias*

¹ Juan Hernández Luna, (prólogo) *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, p. 7.

del Ateneo de la Juventud, Juan Hernández Luna cita a Martín Luis Guzmán quien describe a los ateneístas:

El grupo del ateneo se caracterizase por [...] el convencimiento de que ni la filosofía ni el arte ni las letras son mero pasatiempo o noble escapatoria contra los aspectos diarios de la vida, sino una profesión como cualquier otra, a la que hay que entregarse del todo, si hemos de trabajar en ella decentemente, o no entregarse en lo más mínimo.²

Los miembros del Ateneo de la Juventud no sólo se limitaron a hacer crítica del dictador y su régimen al estallar el movimiento armado y la guerra de facciones de la Revolución Mexicana, sino que simpatizaron y actuaron en favor de alguno de los bandos que entrarían en pugna.

Secretaría de Educación Pública

La siguiente institución que representa una etapa diferente en el proceso cultural de México es la Secretaría de Educación Pública. Antonio Barbosa Heldt³ enuncia la creación de la misma:

La Secretaría de Educación Pública de México, se creó a partir de la Secretaría de Instrucción Pública, la cual fue disuelta por la Constitución de 1917. Se publicó su decreto en el Diario Oficial de la Federación el día 7 de octubre de 1921⁴, por orden del entonces presidente Álvaro Obregón.⁵

El nacimiento de la Secretaría de Educación Pública se vio marcado por el cambio de paradigma de poder que se dio durante la Revolución y que afectó, en gran medida, a todo el panorama educativo. Se modificó profundamente la ideología que había es-

² *Ibidem*, p. 17.

³ Profesor y político nacido en Colima, México. Fallecido en 1978.

⁴ Secretaría de Gobernación, "Decreto de creación de la Secretaría de Educación Pública", en *el Diario Oficial de la Federación*, 7 de octubre 1921.

⁵ Antonio Barbosa Heldt, *Cien Años en la Educación en México*, p. 89.

tado presente a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX, así como la primera del siglo XX. Este cambio motivó el paso de una organización en la que los dueños del poder podían disponer de la vida de sus empleados, considerados siempre como bienes; a otro tipo de organización, cercana al socialismo, en donde se instaba al pueblo a organizarse para obtener la mayor cantidad de beneficios por su trabajo y que además se responsabilizara de la protección y cuidado del patrimonio heredado de las épocas anteriores y del cuidado de la comunidad misma.

Debido a que la Secretaría de Instrucción Pública, que había sido la institución que organizó el panorama cultural durante el fin del porfiriato, se había encargado de la educación pública en las décadas anteriores con una ideología positivista, era necesario un cambio ideológico que se dio ahora con el surgimiento de la Secretaría de Educación Pública. En esta etapa primaria hubo un personaje que continuó con la labor de acercar la cultura al pueblo, una labor que él mismo había empezado como miembro y después como presidente del Ateneo de la Juventud y que además es fundamental para la creación y desarrollo de esta nueva Secretaría, nos referimos al filósofo José Vasconcelos Calderón.

Durante su permanencia en la Secretaría de Educación Pública (SEP), Vasconcelos ocupó el cargo de Secretario de Educación, equivalente al cargo que había ostentado como Secretario de Instrucción Pública años atrás, del 7 de diciembre de 1914 al 15 de enero de 1915. En la SEP inició una verdadera revolución educativa basada en el cambio de los métodos de enseñanza, fijando nuevas metas y detectando obstáculos en la educación. Barbosa Helt enuncia la dirección que llevaría la Secretaría de Educación Pública en manos de Vasconcelos:

Esta revolución educativa se fundamenta en la ideología revolucionaria, estableciendo escuelas para la niñez campesina y obrera, difundiendo nuevas técnicas para mejorar la producción agropecuaria y artesanal que le diera elementos para mejorar su nivel de vida; además trataba de combatir los fanatismos y prejuicios mediante la educación. La manera que encontró para resolver esto fue haciendo de la escuela la agencia promotora de desarrollo in-

tegral de la comunidad a través los programas desarrollados en la secretaría como fueron las parcelas comunitarias y los talleres de capacitación en oficios, además, convirtió al maestro en el centro de este gran movimiento renovador.⁶

Al leer el texto de Barbosa Helt se infiere que en un lapso de treinta años se continuó con el modelo establecido por Vasconcelos con sólo algunos cambios, pero a partir de la década de 1950 las nuevas inquietudes de la clase gobernante por establecer a México como un país industrializado y capaz de proveer mano de obra e insumos, a precios competitivos con el mercado internacional, se desarrolla un nuevo modelo educativo que estará enfocado en la capacidad técnica que pudiera satisfacer la demanda de mano obra, que la industrialización del país generó en esa época. Después, en la década de 1970, se inició una revisión de los antiguos programas educativos, de los años 50, orientándose ahora hacia una planeación educativa por parte de los maestros para desarrollar integralmente el potencial de los alumnos.

Instituto Nacional de Bellas Artes.

El siguiente instituto que nos sirve de antecedente al CASA es el Instituto Nacional de Bellas Artes. En las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial la economía mexicana había experimentado un fuerte repunte gracias al avance industrial de Estados Unidos, país que durante este periodo se enfocó en la producción armamentista e impulsó la industria mexicana. Este impulso modificó el modelo educativo que se había manteniendo por más de dos décadas, enfocándolo ahora a un modelo técnico con la finalidad de preparar a obreros capaces de hacer perdurar la producción industrial del país. En esta situación político-social se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes, como lo señala Margarita Tortajada Quiroz:

[...] este cambio de paradigma es donde surge la inquietud por parte de los miembros de la vanguardia cultural presionaron al gobierno para establecer una institución que se encargara de fo-

⁶ *Ibidem*, p. 90.

mentar, promover y regular las actividades artísticas del país así como proveyera de contactos con instituciones de otros países que pudieran otorgar becas o apoyos para el desarrollo de los artistas.⁷

El antecedente directo del INBA es el Departamento de Bellas Artes (DBA) que operó desde 1921 hasta 1946, teniendo cambios de estructura, planeación y distribución de recursos en cada régimen, pues todos estos rubros dependían de las necesidades de cada generación de gobernantes. Al principio se continuó el proyecto de generar a través del INBA una identidad nacional, pero después fue paulatinamente adecuándose a las necesidades e la ideología específica del discurso oficial que manejaba el gobierno en turno.

En sus inicios el INBA fue una dependencia de la Secretaría de Educación Pública que tuvo diversos nombres: Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, o Departamento de Bellas Artes fueron algunos de los más importantes. A principios de 1946, la Comisión Cultural del Comité Nacional Alemanista formuló el plan de Bellas Artes sugerido por el entonces candidato a la Presidencia de la República, Miguel Alemán. De esta manera se fundieron varios proyectos en uno solo: Bellas Artes, El Instituto Nacional de Bellas Artes, La Ley de Bellas Artes y Creación Nacional. Los objetivos fueron de dicho plan fueron:

El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes, y la organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las bellas artes y de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal. (Ley Orgánica INBAL, 1946).⁸

Con el INBA funcionaba por primera vez en México un orga-

⁷ Margarita Tortajada Quiroz, "La investigación Artística Mexicana en el Siglo XX: la Experiencia Oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes." en *Cultura y Representaciones Sociales*, año 2, num. 4, p. 176.

⁸ Secretaría de Gobernación, "Decreto de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura", en el *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1946.

nismo oficial con amplias facultades para intervenir en el arte en todo el territorio nacional y, se suponía que lo haría con la participación directa de los artistas. Los fundamentos de la Academia ejemplifican el trabajo que pretendía impulsar el INBA, centrado en la importancia que le daba a la investigación y su vinculación con la práctica artística. Para lograrlo se establecieron estrategias que impulsaban los campos de la creación, la educación, la promoción y la difusión de las artes, aunque siempre arrastrando carencias de infraestructura y presupuesto. Pero el área donde los aportes tuvieron mayor relevancia fue la investigación artística, como lo indica Tortajada Quiroz:

... es posible hacer una división en etapas de procesos de investigación, que llevaron a la profesionalización y consolidación como tarea con carácter propio y autónomo, [...], pues finalmente logró una dinámica propia (aunque con las consabidas injerencias de otras esferas).⁹

En esta panorámica del siglo XX es innegable que las políticas culturales que dictaron los diversos regímenes, tuvieron un fuerte impacto en el trabajo de investigación artística dentro del INBA. Sin embargo, éste ha podido mantener su dinámica propia y ha construido sus conceptos, propuestas y estrategias, limitados generalmente por cuestiones presupuestales. Notablemente el INBA posee autonomía, libertad de investigación, posibilidad de establecer convenios e intercambios, una planta de investigadores profesionales y con amplia experiencia, además de un programa editorial y de difusión de sus productos.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA) es un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública desde 1988. Se enfoca a la promoción, apoyo y patrocinio de eventos que propicien el arte y la cultura en la nación. El Consejo Nacional para la Cultura y las artes se auto-

⁹ Margarita Tortajada Quiroz, *ob. cit.*, p. 176.

define en sus memorias del 2001 de la siguiente manera:

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) fue creado con el fin de coordinar las políticas, organismos y dependencias tanto de carácter cultural como artístico. Asimismo, tiene labores de promoción, apoyo y patrocinio de los eventos que propicien el arte y la cultura.¹⁰

El antecedente inmediato del CONACULTA fue la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública. El 7 de diciembre de 1988, bajo la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, se desprende de ésta y anexa todas las instituciones, entidades y dependencias de otras secretarías con funciones de carácter cultural¹¹. Entre los motivos que generaron su fundación se encuentran: el papel en el estímulo y fomento de la creación tanto artística como cultural, garantizando la plena libertad de los creadores. De la misma forma se reconoció que debe alentar las expresiones de distintas regiones y grupos sociales del país para así promover, preservar y enriquecer los bienes artísticos, culturales y de patrimonios históricos con los que cuentan los Estados Unidos Mexicanos.

Las acciones de CONACULTA están encaminadas a mantener un compromiso profesional que beneficie a toda la sociedad mexicana con la promoción y difusión de todo el sector cultural y artístico. Tiene la visión de convertirse en la institución de mayor relevancia nacional en los sectores cultural y artístico. Estimulará la creación artística y cultural con la garantía de que los creadores tengan plena libertad, esto en reconocimiento de que el Estado debe promover y difundir el patrimonio y la identidad nacional,

¹⁰ Rafael De Teresa y Tovar, (Director), *Memorias 1995-2000*, p. 12.

¹¹ Algunas de las instituciones que forman parte del CONACULTA son: Biblioteca Vasconcelos, Centro Cultural Helénico, Centro de la Imagen, Centro Nacional de las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa Cultural Tierra Adentro, Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil, Sistema de Información Cultural, Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turístico, Coordinación del Sistema Nacional de Fomento Musical, Dirección General de Asuntos Internacionales, Dirección General de Bibliotecas y otras.

incrementando la presencia del arte y la cultura nacional a través de proyectos, exposiciones, eventos culturales y cinematografía.

Esta labor, en su conjunto, es la expresión concreta de una política cultural que tuvo el cometido central de traducir lo más fielmente posible la realidad actual a los principios, las formas, los métodos y las prácticas que hacen posible el trabajo cultural. En su análisis cuidadoso así como en la revisión de sus modalidades y resultados, habrá de descubrirse una reformulación de la política cultural acorde con la creciente aparición de una nueva sociedad mexicana, preponderantemente urbana, con mayores niveles de educación, mejor informada y demandante, como consecuencia, de más espacios de expresión social para la diversidad étnica y cultural que ha caracterizado siempre a la nación. Es decir, de una sociedad mucho más abierta, mucho más crítica y participativa, signo inequívoco de un México contemporáneo intensamente plural. A este respecto conviene destacar lo siguiente:

Con la creación de instrumentos y mecanismos de trabajo con los que nunca antes había contado la política cultural, como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y, subsecuentemente, el Sistema Nacional de Creadores de Arte, para vigorizar el estímulo a la creación; el Centro Nacional de las Artes, para fomentar el desarrollo y la actualización de la educación artística en el ámbito nacional; el Canal 22 de televisión, para aprovechar la capacidad de los medios audiovisuales de comunicación en la difusión cultural; y el Fondo Nacional Arqueológico, para impulsar proyectos de gran magnitud en el campo de la preservación del patrimonio cultural. Otras de las medidas tomadas habían sido la consolidación, la renovación o el crecimiento de las instituciones, la infraestructura y los programas culturales anteriores al establecimiento del CONACULTA y puestos a partir de 1988 bajo su responsabilidad y coordinación.¹²

En general, se impulsó la modernización y el fortalecimiento de todas las instituciones coordinadas por el CONACULTA y la renovación de sus programas, haciéndolos acordes con las nuevas

¹² *Ibidem* p. 14.

necesidades sociales y las recientes oportunidades inherentes a la modernidad. Se consolidó a la entonces aún joven Institución y se crearon las condiciones precisas para imprimir una nueva proyección a la política cultural, sobre todo en términos del alcance social de su acción. Se fortaleció al organismo para lograr el pleno desarrollo de su función y, con esto, una más amplia y mejor cobertura social de los diferentes programas y acciones del gobierno federal en el ámbito de la cultura.

La política cultural diseñada por el CONACULTA se ha centrado en los objetivos de promover la identidad cultural, proteger la diversidad y el pluralismo ilustrativo, fomentar la creatividad y garantizar la participación ciudadana. A futuro, estas grandes líneas de trabajo se transformarán y perfeccionarán de acuerdo con las tendencias del desarrollo de la sociedad y de la economía, pero básicamente constituyen el cimiento sobre el que se ha de diseñar la política cultural del siglo XXI.

Centro de las Artes San Agustín

El Centro de las Artes de San Agustín (CASA), se encuentra instalado en un edificio que fue diseñado como fábrica textil y se terminó de construir en 1883. A mediados del siglo XX la fábrica quedó abandonada y casi en ruinas, posteriormente en el año 2000 fue elegida por una O.N.G. y se puso en marcha un plan para establecer el Centro de las Artes, auspiciado en conjunto por el CONACULTA, el maestro Francisco Toledo y la Fundación Harp Helu.

Toledo ha mantenido una fuerte relación con el proyecto, de hecho él fue quien planeó el modelo arquitectónico planteándolo desde el inicio como una propuesta ecológica y autosuficiente, de tal manera que hasta los talleres (y los materiales utilizados en los mismos) están diseñados para ser poco dañinos al medio ambiente. La visión principal del CASA se convierte, de esta manera, en ser un instituto ecológico y, en la mayor medida posible, autosustentable.

El CASA, al ser una institución de arte tiene como fin la profesionalización de los distintos artistas que acuden a sus instalaciones. Existen dos maneras de formar parte del CASA, una como residente a cargo de un taller de actualización técnica y otra como alumno de dicho taller. Además, en ocasiones hay distintos talle-

res mediante los cuales los artesanos pueden innovar dentro de las técnicas tradicionales que de antemano dominaban.

Las residencias del CASA duran aproximadamente tres meses, se trata de un tipo de intercambio donde residentes y artistas conviven y se retroalimentan a partir de sus experiencias en el medio.

Conclusiones

A lo largo del siglo XX hubo instituciones que se convirtieron en los indicadores del desarrollo cultural del país siendo preciso resalta que, para esta investigación, sólo fueron mencionadas las que sirvieron de referente directo para la creación del Centro de las Artes de San Agustín. A saber, primero el Ateneo de la Juventud y la Secretaria de Educación Pública por su ideología social; después, el Instituto Nacional de Bellas Artes por sus aportes en el ámbito de la investigación y la conservación, y finalmente, el Consejo Nacional de Bellas Artes por su esquema estructural que sirve de modelo al CASA. De la misma manera, ahora el CASA puede servir como modelo a futuras instituciones sobre todo en su faceta ecológica y autosustentable, las cuales son nuestras principales preocupaciones, por lo que consideramos importante y necesario crear una conciencia social que favorezca al medio ambiente para de manera directa favorecer al propio ser humano.

Bibliografía

- Barbosa Heldt, Antonio, *Cien Años en la Educación en México*, Editorial Pax-México, 1972.
- Caso, Antonio, Et al., Prólogo de Juan Hernández Luna, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Centro de Estudios Filosóficos-UNAM, 1962.
- Tortajada Quiroz, Margarita, “La investigación Artística Mexicana en el Siglo XX: la Experiencia Oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes.”, Publicado en *Cultura y Representaciones Sociales*, año 2, num. 4 marzo 2008, Disponible en: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num4/Tortajada.pdf>, consultado: 15/05/2010.
- De Teresa y Tovar, Rafael, director, *Memoria 1995-2000 CONACUL-*

TA, CONACULTA, 2001.

Secretaría de Gobernación, “Decreto de creación de la Secretaría de Educación Pública”, en *Diario oficial de la federación*, 29 de septiembre de 1921.

Secretaría de Gobernación, “Ley de Instituto Nacional de Bellas Artes”, en *Diario Oficial de la Federación*, 31 de Diciembre 1944

Secretaría de Gobernación, “Ley de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes”, en *Diario Oficial de la Federación*, 7 de Diciembre 1988.

La experiencia actual del arte se terminó de imprimir en noviembre de 2011, en los talleres de Prerensa Digital, Caravaggio no. 30, Col. Mixcoac, C. P. 03910, México D.F. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Isabel Fraile Martín. El diseño editorial y maquetación es de Bertha Laura Álvarez Sánchez (La Aldea, consultoría editorial y gráfica) Imagen de la portada: Sherrie Levin-After Duchamp, bronce, 1991 (<http://apropiacionismo.blogspot.com/p/nayla-dufau.html>)



En las páginas de esta primera entrega de la colección *La Fuente* se dan a conocer los resultados de las investigaciones conjuntas que los estudiantes de la Maestría en Estética y Arte (MEYA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) realizan con sus profesores y que encontraron un momento especial de materialización en el I Taller de Avances de Investigación y de Tesis de la MEYA que tuvo lugar en noviembre de 2009. Nutrido de una selección de esos materiales, reelaborados para la ocasión, el presente libro se divide en tres apartados, coincidentes con las áreas de especialidad de la MEYA. Así, en el primero de ellos y bajo el título de *Avatares del objeto artístico*, se reúnen las investigaciones de índole estético. En el segundo, que llamamos *Los límites de la representación artística contemporánea*, se presentan los textos vinculados a las nuevas tecnologías y sus consecuencias estético-artísticas; mientras que en el tercero, *El espacio de lo artístico*, se muestran los estudios relacionados con el mundo del arte y sus áreas expositivas.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de sus profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

ISBN: 978-607-487-356-6

