

JORNADAS LATINOAMERICANAS  
DE INVESTIGACIÓN  
*en artes y diseño*

---



*faduncu*

Universidad Nacional de Cuyo  
**Facultad de Artes y Diseño**  
Dirección de Investigación y Desarrollo

**di5eño**

MARZO  
DE 2008  
50 AÑOS  
DE LA  
CARRERA  
DE  
DISEÑO



## **Departamento de Publicaciones**

Diseñado y editado en el Departamento de Publicaciones de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

**Mendoza - Argentina**

### **Diseño, diagramación y armado interior**

DI. Claudia Grebenc

DI. Irene Diez

### **Diseño de Tapa**

D.I. Claudia Pacaccio

D.I. Silvina Gonzalez

D.I. Fabricio de la Vega

### **Impresión**

Zeta Editores

Abril 2008

Universidad Nacional de Cuyo

[www.fad.uncu.edu.ar](http://www.fad.uncu.edu.ar)

## **Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Artes y Diseño.**

13 y 14 de marzo de 2008

### **1. Comité Científico**

Dr. Juan Manuel Torres  
Mgter. Roberto Tomassiello  
Mgter. Beatriz Plana  
Prof. Elio Ortiz  
Prof. Esther Trozzo  
Prof. Silvia Benchimol  
Esp. Viviana Zani

### **2. Comité Organizador**

Ana María Comadrán- Silvia Rastelli - Viviana Zani  
Prof. Vivian Magis  
Prof. Leticia González  
Prof. María Inés Zaragoza  
Prof. Mario Echegaray  
Srta. Cecilia Monllor  
Srta. Natalia Andrea Zifón

### **3. Comité de Gestión y Comunicación Gráfica**

D.I. Fabricio de la Vega Atencio  
Esp. D.I. Claudia Pacaccio  
Esp. D.I. Silvina González

### **4. Comité Económico-Financiero**

Roberto Sabaroni  
Mgter. Claudia Cabut  
D.I. Marcela Zakalic

### **5. Comité Moderador**

Dra. D.I. Andrea Pattini  
D.I. Leandro Martín Ferrón  
Mgter. D.I. Roberto Tomassiello  
Lic. Carina Soria  
Mgter. María de los Ángeles Forcada  
Srta. Silvana Gutiérrez  
Prof. María Cristina E. Cuitiño  
Sr. Juan Manuel Rosso Richardson  
Prof. Silvia Susana Mercau  
Lic. Diana Bloise  
Prof. María Esther del Carmen Trozzo  
Srta. María Cecilia Soler  
D.I. Laura Braconi  
Srta. María Belén Martín  
D.I. Mario Echegaray  
Srta. Mariana Porta  
Esp. D.I. Roxana del Rosso  
Sr. Juan Manuel Monteoliva

## **Universidad Nacional de Cuyo**

Rectora

**Dra. María Victoria Gómez de Erice**

Vicerrector

**Ing. Agr. Arturo Roberto Somoza**

## **Facultad de Artes y Diseño**

Decano

**Prof. Lars Nilsson**

Vicedecana

**Prof. Silvia Persio**

Directora de Investigación y Desarrollo

**D.I. Viviana Irene Zani**

## **Índice**

Comité organizador	<b>3</b>
Palabras Preliminares	<b>7</b>
Programa de las Jornadas	<b>9</b>
Conferencias	<b>11</b>
Resúmenes de Ponencias	<b>77</b>
Resúmenes de Posters	<b>133</b>
Contacto de los participantes	<b>149</b>

## Palabras Preliminares

Es pertinente comenzar estas breves palabras preliminares a las conferencias y resúmenes de las *Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Artes y Diseño 2008*, las cuales tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Cuyo -Mendoza-, puntualizando los varios propósitos que nos animaron a su realización, a pesar de las limitaciones de tiempo y recursos en medio de las cuales nos encontrábamos los organizadores

En primer lugar, se buscó ofrecer una oportunidad para que los investigadores y grupos de investigación de nuestra institución y de otras tuvieran la ocasión de exponer públicamente qué están haciendo en el orden académico, cómo lo están haciendo y para qué lo están haciendo. Con esto perseguíamos al mismo tiempo el establecimiento de un diálogo entre quienes estaban afincados en un mismo ámbito de conocimiento y producción artística, esto es, un diálogo entre los expositores y los asistentes a las *Jornadas*.

En segundo lugar, los organizadores intentábamos que los miembros de la Institución y los participantes de universidades de otros países y provincias, a través de su mutuo conocimiento, estrecharan vínculos y afirmaran de este modo su pertenencia activa a la comunidad científica de las especialidades que estaban en juego en las *Jornadas*. Pero también pretendíamos que el medio mendocino -académico y no académico- supiera de temas que son de máximo interés, como es la historia y análisis del arte regional y de sus protagonistas, en especial en el campo del teatro y de la música tradicional y popular.

En tercer lugar, se quiso brindar al resto de la comunidad científica de la Universidad Nacional de Cuyo un visión de conjunto de nuestras actividades. Este era un objetivo crucial en nuestra consideración porque permitió mostrar la solidez y fecundidad de nuestra *Facultad de Artes y Diseño*, ya que no hace muchos años se abrigan dudas sobre su futuro como lugar de producción académica. En este sentido, las *Jornadas* han hablado por sí mismas de nuestra querida Institución. Naturalmente, en estas ocasiones junto con las virtudes y valores del trabajo académico quedan también expuestos nuestros defectos y necesidades. Pero, justamente, el camino para la superación académica siempre parte del conocimiento de nuestras limitaciones y defectos actuales; sólo a partir de ello será posible superarlos

Finalmente, para los investigadores jóvenes y alumnos de los cursos superiores, tanto expositores como asistentes, las *Jornadas* fueron la ocasión de ser protagonistas o testigos del tipo de actividades que debemos llevar a cabo para el crecimiento de nuestra vida académica.

Como podrá apreciar el lector en las páginas siguientes, los resultados de nuestras *Jornadas de Investigación Arte y Diseño 2008* no han podido ser más gratificantes, a juzgar por la calidad, cantidad y variedad de las exposiciones. Entre éstas descuellan las que se ocupan del arte teatral y musical nacional y de nuestra región, del diseño grá-

fico e industrial y, finalmente, las que se ocupan de las artes plásticas y visuales en general. Igualmente, quienes participamos activamente en ellas fuimos testigos del diálogo es-pontáneo que nacía continuamente entre expositores y asistentes y que, como fue expresado, constituyó uno de nuestros principales objetivos de la realización de las *Jornadas*.

Se debe advertir que la mayoría de las exposiciones fueron hechas por miembros de nuestra *Facultad de Artes y Diseño*, lo cual constituye una prueba inapelable de que estamos recorriendo correctamente el camino conducente a la excelencia académica, camino que comenzamos a recorrer hace sólo 20 años. También merece una especial mención la exposición de pósters que puso de manifiesto la versatilidad y creatividad de sus autores, como era de esperar de un centro académico donde una de las actividades más prestigiosas es la *Carrera de Diseño*.

Por su parte, las conferencias plenarias de las *Jornadas* constituyeron un ámbito de complementación académica puesto que, mientras la exposición del Dr. Jorge A. Roetti se ocupa de los aspectos filosóficos del arte y de las producciones del hombre, la del Dr. José L. Caivano, por su parte, versó sobre cómo las operaciones clásicas de la retórica pueden encontrar su contrapartida en el arte visual y nutrirlo así de un conjunto de posibilidades para variaciones. Finalmente, la conferencia del Dr. Juan M. Torres completó los enfoques filosóficos y operativos de los profesores Roetti y Caivano respectivamente, con la crucial cuestión de la comunicación académica y cómo optimizar la vida de los investigadores a través de la publicación de sus trabajos en las revistas internacionales.

En el ámbito de la ciencia, el arte y la tecnología, el momento creativo puede surgir en la individualidad o en el trabajo grupal; puede ser el resultado de un solitario estudio y meditación o del diálogo académico. Sin embargo, el momento de la puesta a prueba del valor de lo producido debe ser siempre público pues es ante los miembros de la propia comunidad científica, ante su mirada crítica, que deben ser sometidos. Solamente a través del duro proceso de creación, más la puesta a consideración de la crítica se lo-gra caminar hacia la excelencia académica, un fin que nunca se alcanza plenamente pero al que debemos acercarnos asintóticamente.

Para terminar estas palabras, vaya nuestro primer y más sentido agradecimiento a quienes expusieron sus investigaciones, informando y explicando a la comunidad científica el camino que están recorriendo y cómo lo están haciendo. También nuestro especial reconocimiento al señor profesor Lars Nilsson -al momento de las *Jornadas* decano de nuestra *Facultad de Artes y Diseño*- quien nos brindó su incondicional apoyo institucional y personal, sin el cual este exitoso encuentro académico no hubiera tenido lugar.

**El Comité Organizador**  
Mendoza, Mayo de 2007

## PROGRAMA JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN EN ARTES Y DISEÑO

DÍA I - JUEVES 13 DE MARZO

AULA MAGNA

08.00 - 9.15 Emplazamiento de pósters -  
Acreditaciones

09.30 - 10.30 Apertura de las Jornadas -  
Presentación Revista Huellas N°6-2008

10.30 - 11: 15 Conferencia

**Dr. Jorge Roetti: *Diseño: significado, belleza y bien***, Universidad Nacional del Sur - Academia  
Europea de Artes y Ciencias

**11: 15 - 11: 45 Pósters - Café**

PONENCIAS

COORDINADORES: R. Del Rosso - J. M.  
Monteoliva

12:00 - 12:20 *Rescate valórico del teñido natural  
en las plantas nativas de la región Valparaíso.*

Autores: M. Cornejo Lacroix; M. Bustamante  
Morales y A. M. Iglesias Daveggio. Universidad  
de Valparaíso.

12:20 - 12:40 *Estilo e Ideología en la obra para  
guitarra* de Carlos Guastavino.

Autor: Cristina Cuitiño. FAD.

12:40 - 13:00 *Carlos Guastavino, evolución hacia  
un mayor grado de abstracción en el lenguaje  
compositivo para guitarra.*

Autor: Juan Rosso Richardson - Becario FAD

13:00 - 13:20 *Estudio Ergonómico y de Confort  
de las personas en postura sedente.*

Autores: Roberto Tomassiello, Roxana Del Rosso  
y otros. Laboratorio de Ergonomía. FAD

**13:30 ALMUERZO**

PONENCIAS

COORDINADORES: Andrea Pattini - Leandro  
Ferrón

16:00 - 16:20 *Teatro como asignatura curricular  
en las escuelas de Mendoza.*

Autor: Ester Trozzo - FAD

16:20 - 16:40 *Evaluación de ambientes saluda-  
bles y condiciones de seguridad en edificios de  
docencia universitaria.*

Autores: D.I. Roxana Del Rosso y otros.  
Laboratorio de Ergonomía. FAD. CIUDA.

16:40 - 17:00 *Software para autoevaluación en  
puestos de trabajo con computadoras (PTC).*

Autor: Juan Manuel Monteoliva. Becario.  
Laboratorio de Ergonomía. FAD

17:00 - 17:20 *Desarrollo de una tecnología espe-  
cializada en pastas vítreas.*

Autores: Elio Ortiz, Clara Marquet y otros. FAD.

17:30 - 18:15 Conferencia

**Dr. José Luis Caivano: *Transformaciones, opera-  
ciones retóricas y simetría en el dominio de lo  
visual***. Universidad de Buenos Aires.

**18:15 - 18:45 Posters - Café**

PONENCIAS

COORDINADORES: Esther Trozzo - Cecilia Soler

19:00 - 19:20 *Diseño Gráfico de Etiquetas para  
envases de vino.*

Autores: Élida Pastor, Mario Echegaray y otros. FAD

19:20 - 19:40 *La importancia de la Cesía en la  
estrategia de diseño gráfico del etiquetado del vino.*

Autores: Andrea Mendoza - Becaria y otros. FAD

19:40 - 20:00 *Canturía 1971-1974. La canción con  
contenido social en Mendoza.*

Autor: Gladys Vargas. FAD.

20:00 - 20:20 *Análisis del desarrollo vocal de los  
alumnos de Arte Dramático.*

Autores: Ana Gloria Ortega y otros. FAD

AULA 4

PONENCIAS

COORDINADORES: C. Cuitiño - J. Rosso Richardson

12:00 - 12: 20 *Dramaturgos mendocinos: Sacha  
Barrera Oro, Sergio Martínez y José Ignacio Rojas.*

Autor: Laura Rodríguez - Becaria. FAD

12:20 - 12:40 *La reflexión metacognitiva en el  
plano corporal.*

Autores: María Alejandra García Trabucco y  
María Alejandra Silnik. FAD.

12:40 - 13:00 *El lugar del cuerpo en la clase de  
instrumento.*

Autor: Ancelma Rosales. Becaria.

13:00 - 13:20 *La enseñanza del teatro como  
estrategia para promover en los alumnos movili-  
dad social ascendente.*

Autor: Laura Bagnato. FAD

**13:30 ALMUERZO**

PONENCIAS

COORDINADORES: María Forcada - Silvana  
Gutiérrez

16:00 - 16:20 *Poética de la producción en las  
Artes y el Diseño.*

Autores: Silvia Benchimol y otros. FAD

16:20 - 16:40 *Transitando los umbrales: la obra  
de Héctor Romero.*

Autor: Roxana Coll. FAD



16:40 - 17:00 Análisis comparativo de la inserción y desempeño laboral de los graduados de la carrera de Diseño Industrial. 2º etapa.  
Autores: M. del Carmen Porras - Laura Braconi y otros. FAD.

17:00 - 17:20 Reflexiones en torno a algunas propuestas de mediación pedagógica de los resultados de la investigación.  
Autores: Lic. María Victoria Leal y otros. FAD

### 18:15 - 18:45 Pósters - Café

#### POENCIAS

COORDINADORES: Laura Braconi – M. Belén Martín

19:00 - 19:20 *Diseño de artefactos de iluminación natural.*  
Autores: Andrea Pattini y otros.  
FAD - CONICET - INCIHUSA.

19:20 - 19:40 *Las Artes Visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días.*  
Autores: María Forcada y otros. FAD

19:40 - 20:00 *El grabado en la encrucijada del arte contemporáneo.*  
Autores: Alejandro Luis Iglesias y otros. FAD

### DÍA II – VIERNES 14 DE MARZO

#### AULA MAGNA

COORDINADORES: Silvia Mercau – Diana Bloise

09:00 - 09:20 *Himno Nacional Argentino. El fracaso de la reforma instaurada por el decreto de 1927.* Autores: Dora De Marinis - Ana María Mondolo. IUNA - FAD

09:20 - 09:40 *Rasgos melódico-rítmicos de la música folklórica argentina en el Concierto para clarinete y orquesta* de Carlos W. Barraquero.  
Autor: Mariana Porta - Becaria FAD

09:40 - 10:00 *Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza. Gestión durante la década del 90.*  
Autor: Silvana Inés Gutierrez - Becaria

10:00 - 10:20 *La Flauta Contemporánea.*  
Autores: Beatriz Plana y otros. FAD

10:30 - 11:15 Conferencia  
**Dr. Juan Manuel Torres: La Comunicación académica en Arte y Ciencia. Universidad Nacional de Cuyo - Instituto de Ciencias Básicas – Academia Europea de Ciencias y Artes**

### 11:15 - 11:45 Posters - Café

#### POENCIAS

COORDINADORES: Mario Echegaray - M. Ponce

12:00 - 12:20 *Vinculación Universidad - Sector Productivo.*  
Autor: Roberto Tomassiello

12:20 - 12:40 *Pasantías de alumnos en instituciones y empresas del medio.*  
Autor: Andrea Pattini. INDI - FAD.

12:40 - 13:00 *Diseño y seguridad vial.*  
Autores: Viviana Zani, Delia Beatriz Luna y otros.  
FAD - Dirección de medios y vías de transporte. Gobierno de Mendoza.

13:00 - 13:20 *Análisis de los recursos gráficos de afiches publicitarios emplazados en sectores críticos de tránsito de Mendoza.*  
Autor: Carina Soria. Becaria. FAD

### 13:30 ALMUERZO

#### POENCIAS

COORDINADORES: R. Tomassiello - Carina Soria

16:00 - 16:20 *La función del diálogo en la enseñanza del Diseño Gráfico.*  
Autor: Mabel Amanda López. UBA

17:00 - 17:20 *Historia del Teatro en Mendoza (1960 – 2000). III Etapa.*  
Autores: Graciela González de Díaz Araujo, Marcela Montero y otros

17:20 - 18:00 CAFÉ- PÓSTERS

18:00 - 18:45 Conferencia  
**Programa I+D. FAD - FCP y S - Universidad Nacional de Cuyo. Arte y cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo.**  
Autores: María Inés García, Susana Antón, Elena Dabul, María Forcada, Mónica Pacheco, Oscar Zalazar y otros.

18:45 - 19:30 Conferencia  
**Mauricio Bravo y Ricardo Villaroel: Cuerpo y Espacio Urbano. Universidad Arcis. Chile.**

19:30 - 20:30 *Presentación del libro: De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del teatro comparado en el contexto latinoamericano.*  
Editor: Graciela González de Díaz Araujo.  
Compilador: M. Micaela Amorós

CONCIERTO. CIERRE DE LAS JORNADAS

20:30 ÁGAPÉ

# Conferencias

---



# Diseño: significado, belleza y bien

Jorge Alfredo Roetti

---

CONICET, Academia Argentina de Ciencias (Buenos Aires),  
Academia Scientiarum et Artium Europaea (Salzburgo, Austria),  
Académie Internationale de Philosophie des Sciences (Bruselas, Bélgica).

## Nota

*Al organizar una conferencia hay que saber con cuántas ideas se cuenta. Borges decía: "Dos ideas es poco. Cuatro ideas bastan para una conferencia."<sup>1</sup> ¿Cuántas serían demasiadas ideas? ¿Diez, doce tal vez? Podrían confundir al oyente respecto de las tesis que propone el orador. Diez ideas pueden bastar para un cursillo. Aquí nos ajustaremos al criterio borgesiano: analizaremos el término diseño y consideraremos su relación con cuatro temas: con su significado como **sentido** y como **referencia**, con la **belleza** y con el **bien**, y concluiremos con un breve resumen.*

---

## Excursus

En otros tiempos trabajé con diseñadores. En 1970 gané una cátedra, con estructura de Taller, del recién creado Departamento de Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que abandoné en mayo de 1974. La cátedra se llamaba '**Integración Cultural**' y se suponía que debía llenar huecos de "formación" de los candidatos a diseñadores gráficos e industriales, que allí y entonces eran las especialidades de la carrera. Eso era fácil de decir, pero nadie sabía claramente cuáles eran los contenidos teóricos que debía tener una cátedra con nombre y propósitos tan vagos. Mi primer problema fue proponer los contenidos de una cátedra cuyos propósitos parecían ser dobles:

- por un lado, remediar las carencias culturales de los estudiantes y
- por otro lado, tener una función instrumental, de modo que su bagaje cultural constituyese al menos uno de los marcos conceptuales en los que se articulara la carrera de Diseño.

La solución de compromiso que adopté, y que fue aceptada por los colegas profesores, fue la de dividir los contenidos del taller en tres grandes secciones o años: el primero antropológico, el segundo semiótico y el tercero estético.

La sección antropológica era obvia: el diseño es una actividad humana que, como casi todas, modifica al mundo o al modo de concebir el mundo. Se inscribe por lo tanto en los ámbitos del obrar y del hacer, que son aspectos centrales de la humanidad. Por lo tanto, consideramos que conocer algo del hombre era necesario para todo

diseñador y dimos importancia al estudio de los rudimentos de antropología, especialmente de la antropología filosófica y de la antropología cultural. En nuestro curso adquirió gran significación el estudio de la antropología de aquéllos que, como Ernst Cassirer, caracterizaron al hombre como animal simbólico. **Parece lícito opinar que el diseño es, al menos parcialmente, un capítulo de las antropologías filosófica y cultural contemporáneas.**

La segunda sección, semiótica, era la más extensa, porque los sistemas de signos, los lenguajes en sentido extendido, con sus sintaxis, semánticas y pragmáticas, son omnipresentes en las actividades del obrar y del hacer, y especialmente de aquéllas que, como el diseño, enfatizan los aspectos semióticos de los objetos, sistemas y servicios. Comenzábamos entonces el segundo curso de Integración Cultural con capítulos de semiótica general y continuábamos con semiótica aplicada a los tipos de objetos simbólicos que más frecuentemente aparecen en los objetos y sistemas de signos que habían producido los diseñadores, todo ello en conexión con las opiniones de los profesores de diseño, que eran mayoritariamente arquitectos y artistas.

Finalmente, la sección estética también era inevitable. La cátedra no sólo estaba en una facultad de bellas artes, sino que casi siempre lo que se nos proponía empíricamente como diseño presentaba una veta estética, es decir denunciaba un crear que no sólo producía medios para alcanzar ciertos fines que satisfacían necesidades, pseudonecesidades o deseos determinados, sino que los producía con una "voluntad de estilo", o "voluntad de agradar"<sup>3</sup>, es decir con una voluntad valorativa estética.

### **El término 'diseño'.**

Lo anterior es historia personal que sólo revela el modo en que entonces, en 1970, intentábamos comprender al diseño como carrera universitaria. Reservemos esa historia y volvamos al presente. Es posible convenir el significado del término '**diseño**', es decir, decidir su **intensión** y su **extensión**. Ése no es problema. El gran problema es, convenirlo de forma al menos **cuasiuniversal**, a lo sumo con pocas excepciones. Hagamos para ello una incursión etimológica.

Cuando sabemos poco de un tema, una primera aproximación es buscar en diccionarios, etimologías, enciclopedias y libros de la lengua madre, luego en lenguas próximas y en el fundamento de nuestra cultura, las lenguas clásicas. Ninguna de ellas es, estrictamente hablando, una lengua muerta: el griego antiguo se conserva en el griego actual y en infinidad de vocablos actuales, y el latín no sólo perdura en nuestras lenguas romances, sino que vive en escritos pasados y contemporáneos de la tradición y es además la lengua oficial de un estado, el Vaticano. Además, comprender mejor nuestra cultura requiere hacer pie en el latín. Por eso comenzamos por él.

El verbo latino '**designare**' significa marcar, señalar, trazar, dibujar, representar, es decir nombra actividades emparentadas con el dibujo, pero además mienta el hacer técnico necesario para alcanzar fines prefijados: de '**designare**' procede '**designio**'.

Este esbozo latino se modifica en italiano, en que se encuentra el origen próximo de la palabra '**diseño**'. En esa lengua se le atribuyen cuatro grandes acepciones, cuyos sentidos aproximados en lenguas próximas son las que se dan en el siguiente cuadro:

Italiano	Español	Francés	Inglés	Alemán
<b>disegno<sub>1</sub></b>	dibujo	dessin	drawing	Zeichenkunst
<b>disegno<sub>2</sub></b> (intenzione, scopo, piano, intendimento)	designio, propósito, intención, plan, proyecto, premeditación.	dessein, intention, plan.	intention, intent, design, layout, plan.	Absicht, Vorsatz.
<b>disegno<sub>3</sub></b> (abbozzo, bozza, bozzetto)	boceto, bosquejo, esbozo.	brouillon, ébauche, esquisse, projet.	draft, blueprint, sketch, scheme.	Entwurf, Plan.
<b>disegno<sub>4</sub></b> (disegno industriale)	diseño industrial	esthétique industrielle.	design.	Formgebung, Formgestaltung, Gestaltung.

'**Disegno**', en italiano coloquial actual, significa principalmente dibujo, es decir el "proceso de trazar signos sobre superficies mediante presión o desplazamiento de instrumentos adecuados", es decir **disegno<sub>1</sub>**.

Pero los italianos contemporáneos usan casi siempre la palabra inglesa '**design**', y lo hacen para mentar la mayoría de los usos que hoy se dan al término. Porque el diseño hace mucho que dejó de ser el mero dibujar, por muy importante que éste haya sido y sea en la historia del arte, de la pintura y de la cultura - es decir, de la concepción del mundo -. En efecto, no se puede minimizar la importancia del dibujo en la historia de la cultura: la perspectiva surgió como el correlato visual de la concepción del mundo como cosmos o espacio ordenado organizado mediante leyes matemáticas, que caracteriza a nuestra visión del mundo desde el Renacimiento. Recuérdese solamente el enorme progreso cultural que significó el desarrollo del dibujo al finalizar la llamada edad media europea, especialmente con el surgimiento de la perspectiva matemática con Leon Battista Alberti (1404-1472) y su libro **De la pittura**, y Piero della Francesca (1416-1492) y su libro **De prospectiva pingendi**, a los que se agrega la perspectiva del color y la perspectiva aérea con Leonardo da Vinci (1452-1519) y el **Trattato della pittura**, y luego Albrecht Dürer (1471-1528) con sus **Cuatro libros sobre la proporción humana**, pero también Johannes Kepler (1571-1630). Es sabido que el **Trattato della pittura** no fue escrito por Leonardo, sino extraído de sus manuscritos y compilado hacia 1550 por un anónimo erudito lombardo. Éste fue el monumento central del desarrollo del dibujo y de

la pintura occidental que, a partir del Renacimiento, casi limitó al dibujo el sentido y la denotación del término diseño. Pero las limitaciones introducidas en esos tiempos fundadores han pasado. Especialmente en el siglo XX el término '**diseño**' comenzó a ganar intensidad y extensión en una forma que podríamos considerar desordenada e incluso caótica. La situación se complicó tanto en ese siglo que hoy urge salir a recortar un nuevo campo semántico, un nuevo sentido y una nueva extensión, para aquello que todavía se llama confusamente '**diseño**'. Debemos admitir, sin embargo, que toda asignación de significado al término no será una definición real o la revelación de una esencia, sino una **decisión** fundada de su sentido, consensuada por los usuarios del término.

Los términos alemanes '**Formgebung**', '**Formgestaltung**', '**Gestaltung**', remiten más a los aspectos formales y artísticos, y por su parte el término '**design**' anglosajón, que también utilizan los alemanes, tiene un aspecto más técnico-constructivo, refiere al proceso de formación consciente y sirve como género para todos los aspectos conscientemente conformados de un objeto real o virtual, servicio o marca. Muchos autores alemanes enfatizan el carácter provisional de los resultados de todo diseño: otros procesos de diseño los pueden mejorar, superar o cuestionar.

Todo muestra que el término de diseño, su apertura a diferentes dominios de la vida, produjo una imprecisión creciente de su intensidad y una vaguedad creciente de su extensión. Se produjo una inflación de su extensión y simultáneamente una confusión en su sentido o intensidad. Aunque estas dos dimensiones del significado están inextricablemente unidas, consideraremos primeramente a su sentido o intensidad.

## 1. Diseño e intención

De las cuatro acepciones italianas arriba indicadas la segunda, **disegno**<sub>2</sub> como **intenzione, scopo, piano, intendimento**, es la que más nos interesa. Se refiere al designio o intención, al propósito del entendimiento y la decisión de la voluntad de realizar ese propósito<sup>4</sup>. Nos encontramos aquí con el núcleo volitivo del diseño. Como todo designio, o propósito, o intención, tiene que ver con:

- (1) los fines de la acción,
- (2) los medios disponibles y
- (3) la voluntad de realizar esfuerzos para alcanzar esos fines con los medios disponibles<sup>5</sup>.

Una caracterización amplia del diseño es la que dan **Joseph Edward Shigley** y **Charles R. Mishke** en su libro **Mechanical Engineering Design (Diseño en Ingeniería Mecánica), 1989**, que reza así: "**Diseño es formular un plan para satisfacer una necesidad humana**". Es una caracterización comprensible, pero ¿dónde están sus límites? Porque casi toda actividad humana podría considerarse en cierto sentido un diseño. Por ejemplo, el desarrollo de un programa informático para resolver un problema contable ¿es diseño? Según la caracterización de arriba debería serlo, pues hay un plan para satisfacer una necesidad humana. Pero es difícil imaginar que

los diseñadores lo consideren diseño. Además la caracterización es, por un lado, demasiado amplia y, por otro lado, estrecha, pues no incluye explícitamente los deseos, que también proponen fines a la voluntad. Además, ¿qué es una necesidad? ¿Y dónde terminan las necesidades y comienzan los meros deseos? ¿Cuáles son las necesidades a las que se refiere el diseño y por qué los deseos no serían pertinentes? Una primera aclaración es que se desean bienes, que son el fin a los que conduce la acción, en tanto que las necesidades en sentido amplio, como se interpretan aquí, son **necesidades relativas**, es decir medios imprescindibles para alcanzar los bienes deseados. El hambre y el dolor son males que queremos evitar y la saciedad y el bienestar los bienes que deseamos. La comida y la medicina son los medios necesarios para alcanzar esos bienes. De entre los bienes en sentido estricto hemos elegido dos, la saciedad y el bienestar, el deseo de alcanzarlos y dos medios, la comida y la medicina, para alcanzar esos bienes.

A partir de estas observaciones podemos caracterizar al diseño de modo algo más preciso como **todo proceso más o menos complejo de determinación de fines, selección de medios y actos que buscan modificar el mundo de un modo determinado a fin de alcanzar bienes**. Naturalmente, estos procesos pueden ser producto de acciones individuales o comunitarias. Sin embargo esta aproximación no carece de defectos, no tanto en su intensidad, sino en su extensión que, como veremos, continúa siendo excesiva. El deseo del bien "**fama**", por ejemplo, es demasiado amplio y por lo tanto sólo marginalmente puede configurar el fin de un diseño. Aunque muchas famas se "diseñen".

El deseo de un bien particular y la necesidad relativa del medio para alcanzarlo pueden estar completamente definidos desde el principio, o no estarlo e irse definiendo paulatinamente, como ocurre frecuentemente con los proyectos humanos. Los campos del diseño se han determinado por bienes deseados y necesidades de medios y cubren vastos dominios, desde el vestuario, incluido el diseño de joyas p. ej., el diseño de interiores, de carreteras y paisajes, de edificios, de barcos, aviones, vehículos, sistemas de calefacción y refrigeración, de máquinas - por ejemplo electrodomésticos-, etc., cualquiera sea la extensión que convencionalmente acordemos concederle. Por eso el diseño es siempre multidisciplinario y pluriprofesional, es decir un conjunto de conocimientos y destrezas que se estudian, aprenden y enseñan, y cuyo objetivo es estructurar o configurar objetos o procesos informáticos que permitan satisfacer necesidades o alcanzar bienes específicos de los **seres humanos**. Entonces, **desde el entorno al que sirve, que son bienes de civilización, se especifican dos tipos de diseño: diseño de bienes**, que son los fines-objetos del deseo, y **diseño de medios** para alcanzar esos fines. Pero **desde su organización instrumental** el diseño es una actividad **técnica** y **creativa** encaminada a idear un proyecto útil, funcional, estético y ético de producción en serie de fines o medios. Pero ¿será la producción en serie un criterio necesario del diseño? Ésta puede ser también una cuestión controvertida de su intensidad o sentido.

Muchos concuerdan con la caracterización anterior y admiten que el verbo 'diseñar' se refiere a los procesos de creación y desarrollo para producir "bienes o servicios" de una civilización (**objetos o medios de comunicación entre humanos**) que satisfacen necesidades y realizan deseos. Pero aquí advertimos la reaparición en forma modificada de la división tradicional entre diseño industrial y diseño visual.

Por su parte, el sustantivo 'diseño' remite al proyecto o descripción técnica final, fruto del diseñar, aunque popularmente se refiera también al fin o medio, al objeto producido por ese proyecto.

Por lo tanto, el diseñar requerirá consideraciones **funcionales, estéticas** y también **éticas**. Lo funcional constituye la actividad del diseñador y no puede faltar. Lo estético y lo ético podrían faltar, al menos en la voluntad explícita del diseñador. Lo funcional comprende multitud de disciplinas y oficios dependiendo del objeto o sistema a diseñar y de la participación en el proceso de una o varias personas, como nos muestra una mera consideración empírica de la práctica del diseño.

Algunas de las disciplinas emparentadas con el diseño son insoslayables. Las artes, especialmente las artes plásticas y visuales, la arquitectura, la arquitectura de interiores, en general las artes aplicadas a la industria - o arte industrial -, la ingeniería de procesos industriales o constructivos, las ingenierías en general, etc. Otras son disciplinas estrictamente humanísticas, como la comunicación audiovisual, las artes gráficas, la publicidad, las técnicas de mercado o **marketing**, la gestión de productos o **product managing**, el diseño de los mismos o de sus contenedores, embalajes, etiquetas, envases (**packaging**) y las disciplinas **in fieri** que siempre están desarrollando las mismas empresas industriales o comerciales en sus departamentos de investigación y desarrollo para nuevos objetos o sistemas de comunicación corporativa con el consumidor.

¿Pero cuáles son los límites intensionales de las disciplinas emparentadas? ¿Podría decirse que disciplinas como la **nanotecnología** o la **técnica de materiales** o la **ingeniería genética** sean disciplinas emparentadas con el diseño? No habría objeciones si se admitiera que los objetos creados con ellas sean intensional y/o extensionalmente objetos de diseño. Por ejemplo, el "diseño" de nuevos medicamentos a medida para determinadas enfermedades, o el diseño de transportes microscópicos para que esos medicamentos lleguen a una región precisa del organismo, o el diseño de instrumentos quirúrgicos microscópicos ¿se podrían proponer como ejemplos? Seguramente nos encontraríamos con que esos objetos no serían aceptados en general como "productos de diseño". Aquí nos encontramos con el problema de la relación entre la extensión máxima del término del diseño y su extensión empírica como actividad profesional. Fuera de eso, nada impediría que, en principio, una determinada disciplina pueda emparentarse con la profesión de diseño.

Los objetos y sistemas de civilización creados por el hombre para el hombre requieren saberes de las más diversas procedencias que no han sido pensados por y para el diseño. La mayoría de los objetos industriales requieren la colaboración de técnicos,



ingenieros y administradores de producto para pasar del concepto al mercado. La teoría del diseño ha limitado usualmente su enfoque a los aspectos procesuales de diseño. La conexión entre diseño e ingeniería, sociología y psicología son interesantes para la teoría del diseño, pero los temas de esas disciplinas no lo habrían sido tanto. Muchas veces fue más una tarea de la praxis de los diseñadores la apropiación de los resultados de esas disciplinas y su aplicación a los procesos de diseño. La praxis, mucho más que la teoría, amplió el uso en el diseño de los más variados saberes y técnicas. Además, gran parte de los diseñadores eludió habitualmente los saberes matematizados de las ciencias exactas e ingenierías en su formación y en su práctica profesional, pero se apropió de la palabra diseño como el nombre de la actividad que practica. Esta decisión determinó una limitación convencional de la intensión o sentido del término '**diseño**'. Distintas escuelas de diseño otorgarán distinta importancia a los saberes matematizados en la formación y práctica profesional, pero muchas veces se advierte un rechazo generalizado de los saberes matemáticos por parte de diseñadores, de modo que casi universalmente podemos concebir al diseño como una actividad que se ocupa de muchos aspectos de la configuración de objetos y sistemas, pero sólo marginalmente de los aspectos científico-naturales de esa configuración. Algo semejante ocurre con los arquitectos. Pero si nos trasladamos a otros países, podremos advertir que los arquitectos, por ejemplo, tienen allí mucha más competencia ingenieril que entre nosotros. Eso cambia las competencias y responsabilidades profesionales de los arquitectos entre nosotros y otras sociedades. Lo mismo puede ocurrir entre los diseñadores. Téngase no obstante en cuenta que los límites del sentido o intensión de las ciencias físico-matemáticas, las ingenierías, la arquitectura y el diseño continúan siendo borrosos o imprecisos, móviles y dependientes de las decisiones de las comunidades profesionales de esas disciplinas, que pueden cambiar con el espacio, el tiempo y la cultura. Baste esto por el momento respecto del sentido o intensión del término.

## 2. Diseño y extensión.

En lógica, el *sentido* o *intensión* de un término determina su *extensión*, *denotación* o *referencia*. Si disponemos de la intensión definitiva de un término, podemos determinar su extensión definitiva. Sin embargo, esa extensión definitiva será sólo la *extensión máxima admisible* del término, pues ésta puede resultar excesiva para la extensión convencional acordada por sus practicantes. Pero, además, ¿qué pasaría si el sentido disponible fuese también provisorio, que es lo que en general ocurre en todas las disciplinas? Pues que la extensión máxima admisible también sería provisoria. Ésta es también la situación del diseño: su intensión es provisional y su extensión máxima, determinada por esa intensión provisoria, también lo es, y ésta se muestra además empíricamente excesiva, de modo que debe ser recortada. Esto, que puede parecer grave, no lo es, porque lo mismo ocurre en todas las disciplinas conocidas, desde la matemática y la física hasta el derecho. Lo que ocurre es que quienes practican esas

disciplinas no se hacen grandes problemas, tal vez por ser disciplinas sólidamente establecidas del universo intelectual.

La intensión mínima del término '*diseño*' nos decía que éste produce u objetos o medios de **comunicación** (objetos, procesos, servicios, conocimientos o entornos) para satisfacer necesidades, pseudonecesidades o deseos en una civilización. Sin embargo hemos visto que parece tarea imposible determinar universalmente el sentido definitivo del mismo y que sólo alcanzamos sentidos provisionales, cuasiuniversales y convencionalmente acordados. Un intento de caracterización extensional que podría intentarse en este caso es el de hacerlo por enumeración, por sus variantes y por sus practicantes.

Por el lado de los objetos, nos son conocidos, por ejemplo, el **diseño industrial**, y dentro de éste el **diseño automotriz**, además el **diseño de interiores**, el **diseño textil**, el **diseño de modas**, etc., etc. Por el lado de los medios de comunicación, nos encontramos con el **diseño gráfico**, el **diseño editorial**, el **diseño visual**, el **diseño informático**, el **diseño web**, el diseño de servicios, el diseño del entorno, etc., etc.

Por su parte, el oficio del diseñador o profesional del diseño, nos lo muestra como alguien que proyecta objetos funcionales en una civilización, herramientas ergonómicas, mobiliario, accesorios útiles, vestimenta, espacios físicos o virtuales en internet, multimedia, información, señales, mensajes de signos no verbales, sistemas, que ordena elementos gráficos e imágenes, clasifica tipologías, crea o modifica tipografías, etc., etc.

Por lo tanto, su campo de acción se relaciona con la industria, el comercio y otras actividades de una civilización. Pero, no obstante este tipo de intentos de determinación de la extensión del diseño, continúa siendo indefinida y para muchos excesivamente vasta. Éste es sólo un primer ejemplo, pero lo mismo ocurriría con los restantes intentos.

### **Relación entre la teoría y la práctica del diseño.**

Un aspecto interesante para entender la dificultad de la relación entre intensión y extensión del término '*diseño*' y de la determinación de las mismas, es que las teorías del diseño son mucho menos determinantes de su práctica que lo que ocurre en disciplinas como la física, por lo que el diseñador práctico suele trabajar con mucha independencia de teorías, orientándose por conocimientos empíricos, a lo que agrega como instancia decisiva lo que se suele llamar '**intuición**'. De todos modos la teoría desarrolla modelos para aprehender o explicar la práctica del diseño como algo ya dado e intenta alcanzar conocimientos que puedan ser utilizados en la práctica futura. Hay innúmeras prácticas y varios modelos teóricos del diseño. La práctica trabaja buscando la eficiencia de sus objetos y no se ocupa de los límites disciplinarios que rompe. La teoría busca generalizaciones que sugieran modelos teóricos, los que siempre estarán ligados a "límites" de la profesión. Con una metáfora matemática: la práctica parece un continuo, la teoría es discreta. Es importante reconocer esa discrepancia entre teoría y práctica para advertir la utilidad y los límites de los modelos teóricos.

Esta reflexión no es otra cosa que una (meta)reflexión teórica que en mayor o menor medida se aplica también a otras disciplinas.

Sabemos que el diseño se orienta al hombre y sus necesidades, pseudonecesidades y deseos en una civilización determinada. El diseño no surge pues exclusivamente de reglas propias, sino que debe confrontarse con esos deseos y necesidades de personas o grupos. Por ello, el diseño y sus resultados se orientan inicialmente por los fines. Para esto se acuñó el término 'funcionalidad'. Además, sabemos que el diseño se distingue del arte y la moral por sus fines extraestéticos y extraéticos. Estos fines tienen que ver con esas necesidades, pseudonecesidades y deseos a que sirve el diseño y que se precisan con las **funciones**, **fases** y **consecuencias** que se manifiestan en el diseño, las que también permiten ajustar la cuestión de su extensión e intensidad. Por la inevitable brevedad de esta discusión no abundaremos en las **funciones** y las **fases**, aunque recordaremos algunas *consecuencias*, porque éstas tienen gran importancia para la relación entre diseño y moral.

### **Consecuencias**

*Las funciones que se asignan al diseño remiten habitualmente a sus consecuencias inmediatas sobre personas o grupos, y éstas ya pueden ser juzgadas moralmente. Pero hay además otras consecuencias de los objetos de diseño que tienen consecuencias morales en el mediano o en el largo plazo. Y además hay consecuencias difíciles de predecir o directamente impredecibles. Esto no nos debe asombrar, porque la totalidad de las acciones humanas tiene estas características de indeterminación funcional y temporal de sus efectos. Por ejemplo, un diseñador produce un nuevo modelo de cubiertos de acero. Luego alguien mata a un prójimo con un cuchillo de ese juego. El juez llama a declarar al creador del arma homicida y lo procesa por ser el creador de la causa instrumental del crimen. El diseñador se defendería diciendo que esa es una consecuencia imprevisible y no querida de su diseño, que la función de arma no estaba entre sus fines al diseñar, sino sólo la función de servir como cubierto. En tal caso sería ridículo procesar al diseñador, a pesar de haber creado una causa instrumental de muerte.*

Por otra parte, las consecuencias de los proyectos de diseño rara vez se despliegan mediante un esquema simple de estímulo y respuesta. Las informaciones de un afiche, los dichos de una propaganda, etc., se refuerzan o neutralizan recíprocamente y contribuyen a una permanente ordenación de marcas, y también de grupos y de personalidades políticas. Así, el diseño puede reforzar procesos anteriormente planeados por clientes o diseñadores. Ya en la fase de desarrollo, surgen tareas y cuestiones cuyas consecuencias de largo plazo apenas si pueden ser conjeturadas. Algunos ejemplos de consecuencias que pueden tener aspectos morales son las siguientes:

### **Consecuencias económicas:**

*Desde un punto de vista económico, el diseño se puede usar para optimizar y diferenciar productos y servicios: el oferente **A** quiere acaso destacarse sobre el oferente **B**, ubicarse en forma más conveniente en el mercado y promover las ventas. Para ello diseña una amplia estrategia, de un diseño corporativo a una línea de productos innovativa. En base a estrategias de diseño eficiente se venden productos y servicios, de modo que mediante el diseño se producen consecuencias económicas generales, no sólo para empresas particulares, sino a veces para todo el mercado. Cálculos de costos claros tienen un papel en la fase de desarrollo de los productos. Así el simple cambio de materiales o de fabricación de un producto pueden disminuir costos o aumentarlos, y disminuir o aumentar el atractivo del mismo.*

### **Consecuencias políticas:**

*El diseño se usa mucho en campañas políticas y tiene consecuencias, desde los clásicos afiches hasta productos informáticos. Un ejemplo son los programas que determinan mediante encuestas "en línea" las características de los partidos y candidatos que prefieren los votantes, lo que permite que los políticos adopten la **imagen** preferida por la mayoría. Otros instrumentos canalizan opiniones que influyen estadísticamente en las elecciones. Las campañas electorales se diseñan. La idea de que el diseño de la campaña **determina** el resultado es tan grande, que un fracaso electoral determina el despido de los diseñadores de la campaña: recordad el caso de Hillary Clinton. Una cuestión es la de si tales campañas son competencia exclusiva de los diseñadores. Sin duda lo son algunos aspectos, pero su diseño global incluye a psicólogos sociales, politólogos y otros profesionales, además de diseñadores.*

### **Consecuencias sociales:**

*Es sabido que las funciones simbólicas tienen efectos en las personas y los grupos. Un auto caro y una vestimenta **à la mode** pretenden informar sobre la situación social o revelar la pertenencia del propietario a un grupo social. Puede ser muy difícil diseñar tales consecuencias, pero la propaganda y otras medidas de mercado intentan dirigir las conductas sociales para ubicar adecuadamente los productos en el mercado. También es tradicional que el diseño urbanístico y la arquitectura, que se pueden considerar diseño en sentido amplio, tienen importantes consecuencias sociales y políticas. En París se ubicó a los grupos de bajos ingresos fuera de la ciudad (no en **faubourgs**, sino en **banlieues**) y a los de altos ingresos dentro de la ciudad. Hoy se sabe que ese diseño urbano produjo tensiones que tuvieron efectos políticos negativos. Otro caso puede ser el diseño industrial de viviendas de buena calidad accesibles a gentes de pocos recursos, que es un proyecto que desde su fase de desarrollo procura consecuencias sociales y políticas consideradas positivas.*

### **Consecuencias ecológicas:**

*Ya en el desarrollo, especialmente de productos industriales, se advierten consecuencias sobre el medio ambiente, muchas veces nocivas. En la fabricación, distribución e incluso en el reciclado de productos se consumen recursos materiales, materias primas y energía, y también en la fase de uso de muchos bienes se pueden consumir recursos dañinos para el medio ambiente. En estos casos, detalles constructivos a veces minúsculos, pueden tener efectos ecológicos importantes que se pueden potenciar con la escala de producción industrial. El estudio del balance ecológico proporciona medios adecuados para determinar cuán ofensivo o inofensivo para el medio ambiente es un proyecto o un producto en todo un sistema de productos. Como tal puede ser considerado, al menos parcialmente, una responsabilidad del diseñador. Y es claramente un tema moral.*

*Al considerar la relación entre diseño y moralidad tomaremos en cuenta lo ejemplificado aquí con estas consecuencias del diseño.*

### **3. Diseño y belleza.**

La relación entre el diseño y la belleza no es simple, como no lo es la existente entre el arte y el diseño. Sin embargo, es claro que diseñar no es un hecho artístico, aunque pueda valerse de los medios y las técnicas del arte. Sin embargo, hay aspectos de identidad y diferencia que permiten distinguir claramente entre ambos. Tal vez el primero que vio la diferencia esencial entre lo estético puro y el género de las artes aplicadas, que es uno de los aspectos posibles del diseño, haya sido San Agustín, cuando distinguió metafísicamente entre lo bello y lo conveniente: **"Y yo notaba y veía que en los mismos cuerpos una cosa era el todo y por lo tanto hermoso, y otra lo que era conveniente por acomodarse aptamente a alguna cosa, como la parte del cuerpo al todo suyo, el calzado al pie y cosas semejantes<sup>6</sup>."** La distinción es más genérica que la que aquí consideramos, pero contiene un aspecto esencial de la relación que buscamos. Hay varios aspectos comunes o idénticos entre el hacer de artistas y diseñadores. Uno de ellos es la llamada 'creatividad'. Otro aspecto común es el de los medios: las actividades de diseño pueden utilizar cualesquiera métodos artísticos en el momento en que lo juzguen necesario. También pueden coincidir en que tanto el diseñador como el artista suelen realizar sus objetos por encargo, etc. Sin embargo hay una diferencia esencial, y es que el fin de los objetos de diseño nunca se limita a la mera contemplación o gozo estético, sino que proporciona bienes extraestéticos, sirve a deseos extraestéticos de sus usuarios. Los objetos de diseño sólo se pueden justificar respecto a esos fines extraestéticos. La justificación del artista es inmanente, ante sí y su patrocinador, y se agota en las razones estéticas de la obra de arte. En cambio la del diseñador trasciende al aspecto estético y debe justificarse por los fines extraestéticos del bien. Por lo tanto, los medios de ambos pueden coincidir o diferir, pero sus fines difieren

necesariamente. Por eso es esencialmente incorrecta aquella expresión que equipara "diseño" con su aspecto formal-estético, pues el buen diseño se caracteriza por su utilidad trascendente y no por el aspecto estético inmanente.

#### **4. Diseño y bien.**

Como sabemos, diseñar es una tarea compleja, dinámica, intrincada y nunca concluida, con aspectos técnicos, sociales y económicos, para servir a fines que van desde lo biológico, a lo psicológico, social, y que tienen aspectos estéticos, todo ello pensado e interrelacionado con el **medio ambiente** en que viven los hombres. Esto nos lleva a la última cuestión de esta charla: la de la responsabilidad **ética** del diseño y los diseñadores. Advertimos la importancia moral del diseño cuando mencionamos algunas de sus consecuencias. Algunos teóricos enfatizan incluso este aspecto cuando afirman que "**el destino de la humanidad depende del diseño**"<sup>6</sup>. ¡Qué responsabilidad! Tal vez sea una opinión exagerada, pero nos permite hacernos la pregunta moral crucial: **¿El diseño puede mejorar o empeorar al mundo?** Parece no haber dudas de que sí: el diseño puede hacer mejor al mundo y también hacerlo peor. Cuando nuestro discurso habla de lo bueno y de lo malo, de lo mejor y peor, ya estamos en un ámbito moral, como cuando usamos términos como 'lícito' o 'ilícito' nos encontramos en un ámbito legal. Algunos aspectos morales del diseño son obvios.

Si admitiéramos hablar del diseño en sentido amplísimo, podríamos hablar del "diseño de una guerra", porque en una guerra hay fines a alcanzar, hay medios que usar y hay decisiones de usar esos medios para alcanzar los fines. Tenemos entonces un claro ejemplo de diseño moralmente relevante. Porque cualquier guerra es un tema moral, además de económico, político, etc.

Ya dentro del dominio estricto del diseño podemos juzgar moralmente el diseño de la propaganda política e incluso de la propaganda bélica. Una especie de este tipo es el diseño del control, producción y ocultamiento, en tiempo y forma, de noticias. Particulares y estados lo practican con desinformación, ruido, etc. Un caso asombroso fue el del bombardeo norteamericano de Trípoli y Benghazi, Libia, en 1984, en el que murió incluso parte de la familia del presidente Khadafy. Fue el primer bombardeo conocido en ser planificado y cronometrado para la televisión<sup>7</sup>. El bombardeo debía comenzar a las 7 de la mañana del este de los Estados Unidos. Las tres principales cadenas de noticias norteamericanas habían montado estratégicamente en Libia sus equipos televisivos para registrar el bombardeo. Lo que se buscaba era presentar al público norteamericano el bombardeo en vivo durante el desayuno. Éste no es el único caso de diseño de hechos políticos y militares para que causen el mayor efecto en una población. Los más diversos estados e ideologías lo practican. En la preparación de hechos tales actúan actores diversos, especialmente políticos, pero en lo relativo al uso de los medios de comunicación pueden colaborar sin duda los diseñadores. Estos son casos de clara responsabilidad moral, no sólo de los políticos, sino de todos los que participan. Quede el juicio de tales hechos a cargo de los oyentes.

Lo anterior nos alerta sobre el aspecto ético de las consecuencias inmediatas y mediatas, previsibles e imprevisibles de los objetos de diseño. Éste debe ser un tema de discusión permanente en la profesión del diseñador. Hoy es habitual decir que el diseño debe ser amigo del medio ambiente, que debe evitar degradarlo, etc. También en el caso de la arquitectura y el urbanismo hay acuerdo respecto de los grandes **finés genéricos** como "trabajar por un desarrollo habitacional y urbanístico sano", pero sobre lo que no hay tanto acuerdo es acerca de en qué consiste en detalle un desarrollo tal. En general es más fácil juzgar más tarde sobre estos **finés genéricos**, cuando un desarrollo específico se ha consolidado y algunas de sus consecuencias se han hecho, al menos parcialmente, visibles. Recordemos aquí que gran parte de las consecuencias de nuestras acciones, sobre todo las que modifican significativamente el mundo circundante, son imprevisibles. Esto ocurre en todas las actividades humanas, pero las de ingeniería social son especialmente imprevisibles en sus consecuencias. De modo que el diseño, como todas las actividades que modifican el ambiente humano, cargan con una responsabilidad moral y legal limitada al ámbito de previsibilidad de sus consecuencias.

La responsabilidad moral del diseño y de los diseñadores respecto de las consecuencias económicas y políticas es un tema complejo, como vimos en los pocos ejemplos considerados, pero uno especialmente importante es actualmente el llamado "diseño de necesidades". El tema no es nuevo, pero hoy es enorme la importancia de la "fabricación de necesidades". Ya hemos hablado de la "cultura de lo superfluo", aunque tal vez sea más adecuado hablar de una "incultura o barbarie de lo superfluo". Buena parte del mundo diseñado que nos rodea es prescindible. Podríamos vivir más simple y sanamente prescindiendo de buena parte de los aparatos, artefactos y sistemas que nos proponen. Se podría pensar en una culpa concurrente de dos tipos de diseño: la del diseño del producto prescindible y la del diseño de la campaña para crear en el público el deseo incoercible o la pseudonecesidad del mismo. ¿Cuán culpable es un diseñador que contribuye a llenar el mundo de artefactos o sistemas que no satisfacen necesidades "reales"? Además, ¿a qué deseos corresponden necesidades reales? Ésta es una pregunta interesante, especialmente en lo relativo a la culpa, porque las actividades de los diseñadores se entretajan en una trama de acciones y decisiones en las que colaboran otros actores que comparten esas responsabilidades.

El concepto de necesidad real es también vago. Sabemos que necesitamos ciertos bienes, como comida, agua, techo, salud y pocas más. Las restantes son prescindibles, como las formas lujosas de los bienes mencionados, como tantas baratijas o "**gadgets**", las joyas, el televisor, el dvd, el cable, internet, la pc, el mp3/4, la playstation, el teléfono fijo y el móvil, la notebook, la cerveza, el vino, todas las bebidas alcohólicas y las bebidas gaseosas, los deportes como el fútbol, etc., etc., **in indefinitum**. Pero

simultáneamente advertimos que sin muchas de esas baratijas y artefactos, sin estos productos de diseño en todas sus formas, gran parte del trabajo humano no existiría. La desocupación y la pobreza serían entonces bastante mayores. Una distinción que nos vuelve a ayudar aquí es que el término '**necesario**' casi nunca se usa en sentido absoluto, sino relativo, es decir, lo necesario como medio para un determinado fin.

Pero también los límites de la necesidad relativa son vagos. El juicio sobre la necesidad relativa de gran parte de los objetos de diseño será nebuloso. ¿Qué podemos hacer? No es fácil decirlo. Pero algo se puede adelantar: si juzgásemos que el producto que debemos desarrollar es moralmente reprochable, deberíamos abstenernos de colaborar en ello. Si no vemos maldad moral, pero sí ausencia de necesidad o carácter superfluo, discutamos si tiene sentido desarrollarlo. Y si no podemos rehusarnos, trabajemos de modo de promover al menos aspectos valiosos del desarrollo.

Aquí es el momento de recordar que gran cantidad de bienes que todos reconocen como innecesarios, también son reconocidos como valiosos, algunos incluso como supremamente valiosos, como ciertas obras de arte, saberes científicos, etc. No juzgamos todos los bienes por su ser necesarios para sostener la vida. Lo mejor de la vida no es necesario en ese sentido, pues **no sostiene la vida**, pero es **inútil y valioso**. Esto nos recuerda una distinción de Nikolai Hartmann entre los **valores fuertes**, que califican a los bienes necesarios para sostener la vida individual y social, y los **valores altos**, que permiten construir las formas superiores y trascendentes de la existencia humana, como los de lo santo, lo genial y lo heroico, cuya capa inferior es la de los **bienes de la civilización**. Los bienes del diseño no se encuentran frecuentemente del lado de los bienes que valoramos por su "fuerza axiológica", o por su aptitud para sostener la vida, sino del lado de los inútiles para ese propósito. Por lo tanto, un criterio interesante para juzgar la bondad moral del diseño de un bien inútil para sostener la vida, sería el de su "altura axiológica", es decir ¿qué altura valorativa tiene el bien que pretendo diseñar? Si hay consenso en la altura axiológica del objeto inútil, éste puede ser un criterio positivo para la moralidad de un diseño. Pero, como siempre, el problema de la aplicación de este criterio son los límites vagos, imprecisos por el lado del objeto.

Como vemos, la cuestión de una moral del diseño es difícil de resolver, no tanto por carencia de principios, que los hay, como por la presencia de amplias zonas de indeterminación, conflictividad y contradicciones éticas. En todos los dominios morales existen tales zonas de indeterminación, contradicción y conflictividad, zonas que en el diseño parecen ser especialmente amplias, lo que puede provocar en los casos concretos un reducido acuerdo entre los dialogantes. Un consejo prudencial es, entonces, el de tener criterios morales universales claros y una actitud cuidadosa, consciente de los conflictos y las consecuencias en el momento del juicio moral concreto. Y respecto del diseño de bienes superfluos podemos tener



como criterio de moralidad el de preferir bienes inútiles con "altura axiológica", especialmente en el dominio de los bienes de la civilización, como la limpieza, el buen gusto, la elegancia, el decoro, la amabilidad, todos bienes que contribuyen a configurar una **buena vida**, etc. Los bienes de la civilización son el dominio de los bienes a los que se dedica el diseño.

Es afirmativa, entonces, la respuesta a la pregunta por la moralidad del diseño: el diseño y su profesión son actividades moral y legalmente responsables, pero en muchos casos, tal vez en la mayoría de ellos, es difícil determinar los límites y juzgar esa responsabilidad por la complejidad y vaguedad de la situación.

## Conclusión

Hemos intentado un boceto de análisis de las relaciones entre diseño, significado, belleza y bien. La relación entre belleza y diseño fue la más clara, aunque tenga dificultades.

Respecto de la relación entre diseño y significado dijimos que era posible acordar un concepto de diseño al menos de forma cuasiuniversal, con pocas excepciones, tanto desde el aspecto objetivo del contenido, como desde el aspecto subjetivo de los diseñadores. Al distinguir entre sentido y referencia, advertimos que no podemos alcanzar un sentido absoluto, universal e intemporal, aunque cierto acuerdo ínfimo es posible. Las diferencias de sentido tienen varias fuentes. Una de las más importantes emana de la actitud de los "diseñadores del diseño" como profesión respecto de las herramientas académicas que incorporan a los planes de estudio de los diseñadores. Una de las diferencias de sentido fundamentales surge entonces de la decisión de incorporar o no saber físico-matemático, y en qué medida, a la formación profesional. Todo ello modifica la concepción del diseño y la arquitectura, en su formación y en el ejercicio profesional. Es claro que, a mayor formación físico-matemática, mayores competencias y mayores oportunidades de trabajo. Con respecto de la extensión del diseño distinguimos entre la extensión máxima, derivada de la intensidad admitida, y la extensión convencional, que cambia con el tiempo, con la cultura y con las técnicas disponibles, y que además es convenida en la **lucha por competencias profesionales** entre los representantes de profesiones cuyas extensiones se solapan.

La relación más interesante considerada es aquella entre diseño y bien, diseño y moralidad, diseño y legalidad. Hemos dado algunos criterios que pueden ser útiles. La relación entre diseño y legalidad es la más simple, porque, en principio, las responsabilidades legales las establece el derecho positivo. La relación entre diseño y moralidad, en cambio, es sumamente compleja. En nuestra breve discusión distinguimos entre la **fuerza** y la **altura axiológica** y entre las **necesidades relativas a la vida** y los **bienes superfluos para ella**, especialmente los bienes de la civilización, y recordamos que los bienes del diseño son básicamente de este último género. Los juicios morales

sobre los bienes de la civilización, son en ciertos casos, difíciles, y lo mismo ocurre en muchos casos con los objetos de diseño. Pero la dificultad no nos libera de la responsabilidad del juicio moral ni de responder por nuestras tareas. Un caso particularmente interesante y relativamente fácil de juzgar es el del diseño, no ya de objetos, sino de la pseudonecesidad de esos objetos en un mundo consumista. La creación de la "necesidad" en el sentido de deseo incoercible, en el sentido de "todos lo tienen y no es posible que yo no lo tenga", parece un ataque a la inteligencia de los seres humanos, ataque que generalmente es fácil de realizar. Lo que ocurre es que los seres humanos no son animales racionales, como optimistamente pensó Aristóteles, sino animales capaces de ser razonables de vez en cuando, como realistamente dijo Jonathan Swift. El ser humano es fundamentalmente emocional. Eso lo saben los políticos y los agentes publicitarios, los manipuladores de emociones y opiniones en general. Quien domine los medios de manipulación de masas, puede lograr el tono emocional y las creencias generales de las muchedumbres. Consecuentemente, puede crear "necesidades" en el sentido de deseos incoercibles de bienes superfluos. Éste en uno de los trabajos fundamentales de las actuales técnicas de mercado, sea de bienes superfluos, sea de la política. Éste es también uno de los trabajos posibles de los diseñadores. ¿Quién juzgaría moralmente lícita esta actividad? Creemos que pocos. Sin embargo en este mundo dependiente de la propaganda como técnica de diseño de emociones y creencias masivas, muchos diseñadores serán llamados a participar de ese diseño. La tentación de pecado contra la razón será entonces próxima. Valga este ejemplo para las muchas tentaciones a que se verá expuesto el diseñador en su vida profesional.

Concluamos enfatizando que los límites entre diseño y otras disciplinas son borrosos, no se sabe dónde comienza una y dónde termina otra. Esto no es una auténtica deficiencia, lo mismo ocurre en mayor o menor medida en todos los dominios teóricos, prácticos y técnicos. ¿Dónde están, por ejemplo, los límites precisos entre matemática, lógica y filosofía? No existen tales límites. La filosofía solapa con la lógica y algo de la matemática, y la lógica y la matemática forman un cuasicontinuo. También la matemática y la física se continúan, no sólo por el uso de métodos matemáticos en la física, sino además por la existencia de disciplinas físicas no empíricas que semejan teorías puramente matemáticas, como es el caso de la mecánica racional. Otros límites borrosos son los de la física y la química, y no menos borrosos los límites entre química y biología, y entre ésta y la psicología, y entre ésta y la sociología, y entre ésta y la teoría política, y entre ésta y la teoría del derecho, y entre ésta y la ética, etc. Los límites interdisciplinarios son universalmente borrosos, vagos, imprecisos. Lo que sí se puede conceder es que el diseño tiene límites especialmente borrosos, vagos e imprecisos, que los diseñadores deberán recortar de común acuerdo en su comunidad y en diálogo con las comunidades de profesionales de disciplinas próximas, también con bordes borrosos y con competencias profesionales conflictivas. Estas notas pretenden llevar tranquilidad intelectual a los diseñadores. Su actividad, vista desde afuera, no tiene problemas muy diferentes a los de otras disciplinas. La asignación de sig-

nificado al término '**diseño**' no será una definición real o la revelación de su esencia, sino una **decisión** respecto de un núcleo de sentido con posibles y variantes ampliaciones consensuadas por los usuarios del término. Pero esto acontece casi en toda disciplina con diferencias de magnitud. Los problemas morales del diseño son complejos, pero lo mismo ocurre en otras disciplinas, como en la medicina, y no digamos en la política. El ser humano es un ser moral. En este punto deberá estar puesto nuestro interés fundamental, no tanto por las consecuencias legales de nuestro obrar, sino fundamentalmente en busca de un obrar benevolente, que trate al próximo como digno de respeto. Sobre la base del mutuo respeto se construye primero la tolerancia y luego el ideal de la concordia. Todo hombre vive en su modernidad. La modernidad expresa siempre el temple vital predominante, que corresponde a las modas que van y vienen. Una característica típica del hombre es su eterno descontento con la situación actual y su búsqueda de una vida mejor, incluso de un paraíso. **Terminamos con pocas certezas y muchas incertidumbres de los límites. Aprendamos a convivir con la certeza de estas incertidumbres.**

## **Suplemento**

### **Fases del proceso de diseño.**

Algunos teóricos proponen distinguir las siguientes fases:

1. **Observación y análisis** del medio en el cual se desenvuelve el ser humano, descubriendo las "necesidades" relativas que es preciso resolver del modo más económico y perfecto posible.

2. **Planificación y proyecto**, cuando se propone al menos un modo de solucionar las necesidades o deseos descubiertos y se evalúan las posibilidades de realización y la viabilidad de las soluciones encontradas. Luego se proyectan y calculan los objetos o sistemas que resolverían esas necesidades o deseos y se los representa.

3. **Construcción y ejecución** de los objetos o sistemas proyectados. Esto es llevar al mundo de la vida la idea de diseño escogida por medio de materiales y procesos productivos.

Estos tres pasos se desarrollarían sucesiva y continuamente. Sin embargo, algunos teóricos no ven un proceso tan claro, ya que ellos aparecen repetidamente en un proceso de diseño habitual. Además, actualmente, y debido al mejoramiento del trabajo del diseñador gracias a mejores procesos de producción y a los recursos informáticos, se debe poner de relieve otra fase fundamental en el proceso:

4. **Evaluación**, ya que es necesario saber cuándo se ha completado un diseño. Esto también será vago, pues siempre podríamos agregar más pasos. El problema es que el tiempo es limitado y es preciso detenerse. Por ello, en la determinación de la conclusión de un diseño, siempre hay un momento de decisión. Decidimos que hemos concluido.

Las fases mencionadas sólo son indicativas, no excluyentes. Sólo enfatizan aspectos de la creación y producción de los objetos de diseño que no contradicen otras clasificaciones que se puedan proponer. Los criterios pueden ser innumerables, pero son enumerables en cada caso a medida que el encargo aparece y se define.

### **Funciones del diseño.**

Si se parte de la empiria, apenas si se pueden catalogar las funciones del diseño. Hay tantas funciones como individuos y necesidades y deseos humanos. Agréguese a ello que los hombres, los grupos y las civilizaciones cambian constantemente, y con ello sus necesidades y deseos. No obstante, hubo esfuerzos por producir catálogos de funciones específicas del diseño, aunque sean discutibles. Por ejemplo, la "propuesta Offenbach" de Jochen Gros (1983) y la de Dagmar Steffen y Jochen Gros de 2000<sup>8</sup>, que se refiere especialmente a productos y sus aspectos semánticos, que considera los siguientes tipos de funciones:

**a. Funciones prácticas o de utilidad:** Se refieren a las cualidades de usos que subviene a necesidades y deseos, como las de una tijera que debe cortar bien, de una agarradera que debe ser cómoda para asir, etc. Como se ve, es un tipo de funciones cuyo sentido parece bien determinado, pero cuya extensión es indefinida y cambiante con la civilización.

**b. Funciones estético-formales:** Remiten a las propiedades formales de los productos y a sus características puramente estéticas.

**c. Funciones simbólico-semánticas,** que a su vez se dividen en:

**c.1. Funciones de señalación,** que refieren a los elementos de un objeto que señalan la función del mismo, sus propiedades y usos posibles. Una palanca de conexión roja y llamativa posee una función señalativa, si se ha aprendido previamente que una palanca, la mayoría de las veces, conecta y desconecta una máquina y que el color rojo atrae especialmente la atención e indica lo importante.

**c.2. Funciones simbólicas,** que remiten, ante todo, a aspectos sociales o psicológicos de los objetos y tienen que ver con la dinámica de grupos - un auto llamativamente caro debe simbolizar el estatus del poseedor. Por ello, las funciones simbólicas se refieren a la posición e importancia de un objeto en los vastos escenarios sociales. Pero esto no es definitivo, pues para un hombre concreto, un objeto puede tener simultáneamente una función simbólica personal como recuerdo o ayuda-memoria, diferente a la función cuasiuniversal empírica.

Por su parte, Beat Schneider propone funciones<sup>11</sup> semejantes a las de Steffen y Gros, pero con una extensión más amplia, que supera la limitación a diseño de productos. Bajo la categoría de funciones estéticas entiende todas las funciones comunicativas, informativas y formales que se dirigen a la percepción sensible, el entendimiento o la psique.

A su vez **Gui Bonsiepe** distinguió ya en 1964, dentro de la función comunicativa, entre:

**a. funciones informativas:** refieren a formas de comunicación cuyo fin es la información objetiva y racional, sin otro fin que proporcionar al receptor nueva información o conocimiento,

**b. funciones persuasivas**<sup>11</sup>, porque una persona puede no sólo ser informada, sino también ser persuadida o apremiada por una función persuasiva. En la propaganda se activan funciones persuasivas, que estimulan al comprador potencial con diferentes medios. Estas funciones persuasivas representan una ampliación interesante de la retórica tradicional.

Se puede intentar clasificar a las funciones también en funciones para el cuerpo humano, para el entendimiento y para la *psyque*, por ejemplo:

**Funciones para el cuerpo.**

**Funciones ergonómicas:** Con éstas nos referimos a aquéllas que señalan exigencias específicas del cuerpo humano y su ambiente, p.ej. la temperatura apropiada de un espacio, o una luz que no encandile, todo lo cual se conecta con la ergonomía, que es la ciencia de las leyes del trabajo humano (proviene del griego *ergon* = trabajo, y *nomos* = ley o regla). El fin principal de la ergonomía es crear condiciones adecuadas de ejecución física y psíquica del trabajo humano, en las que, además de una configuración del mismo adecuada al hombre y del espacio de trabajo, se busca la mejora de la articulación hombre-máquina y operador-computadora.

**Funciones que promueven el uso I,** que mencionan los aspectos objetivos que facilitan su uso. Por ejemplo la comodidad de las agarraderas de unas tijeras que podrían funcionar incluso sin ellas.

**Funciones para el entendimiento y la *psyque*.** Éstas se clasifican en:

**Funciones que promueven el uso II:** una función tal debe representar explicando las condiciones y propiedades de los objetos. P. ej. la pintura roja de una palanca de conexión mencionada arriba.

**Funciones informativas:** como en Gui Bonsiepe.

**Funciones didácticas:** Los sistemas que quieren comunicar intencionada y sistemáticamente nuevos conocimientos y saberes, poseen una función didáctica, p. ej. imágenes de libros de escuela orientadas a la enseñanza.

**Funciones de signo:** Objetos que como signos señalan un contenido, disponen de una función de signo, como la flecha clásica o las figuras sobre las puertas de los retretes. Para ser entendidos, los signos requieren siempre de un proceso previo de aprendizaje, que puede ser limitada a una cultura o universal (como hoy son las figuras ante los retretes).

**Funciones simbólicas:** La función simbólica se puede clasificar sólo condicionalmente como función para el entendimiento, puesto que incluye también aspectos psíquicos. Si se parte del receptor que interpreta un símbolo, resulta claro que actúa inicialmente sobre el entendimiento. No obstante, la conexión de los símbolos con vastas necesidades psíquicas, torna claro que una adjudicación tal debe llegar a regiones más generales del psiquismo.

**Funciones de mediación:** El diseño media frecuentemente entre contenidos inmateriales (p. ej. conocimientos científicos), entre medios digitales o entre personas no inmediatamente presentes y seres humanos - acaso en forma de imágenes artificiales, interfaces (conexiones hombre-máquina) o simplemente cartas. Siempre que la información no está presente en forma física inmediata o no puede ser comprendida con medios humanos naturales, se necesitan funciones de mediación, que median precisamente entre lo inmaterial o lejano y los sentidos humanos.

**Funciones estructurantes:** dado que el hombre sólo percibe con los sentidos, muchos conceptos necesitan una forma (**Gestalt**) o estructura sensible para poder ser útiles. Las unidades de medida de una regla poseen una función estructurante, pues ella sólo puede funcionar si el concepto de unidades igualmente subdivididas recibe una forma sensiblemente aprehensible.

**Funciones psicológicas generales:** en principio toda forma puede actuar sobre la psiquis: determinados colores poseen determinados efectos psicológicos; las formas son valoradas distintamente por los humanos e influyen en nuestro talante. Sobre base científica empírica se determinaron conexiones determinadas entre formas concretas y consecuencias psíquicas. Empero, el factor de la subjetividad es muy alto, pues cada individuo reacciona muy peculiarmente a las formas y figuras. Aun así el diseño debe cumplir frecuentemente con funciones psicológicas que intentan influir sobre el bienestar en ambientes.

**Funciones persuasivas:** ver Gui Bonsiepe.

El diseño es funcional. Los objetos deben realizar sus fines y las funciones que les fijó quien los produjo. Un cartel debe transmitir información determinada y una silla cumplir con sus funciones ergonómicas. En el proceso de desarrollo, las funciones son "incorporadas" en el objeto. Pero ocurre que el usuario tiene sus propios intereses y por lo tanto puede usar o reinterpretar los objetos de acuerdo a sus antecedentes subjetivos. Además, el diseñador puede no prever unívocamente qué fines ejecutarán los objetos en el uso. Los carteles se pueden malentender, el agregado de información puede cambiar el contenido de un mensaje, las sillas se pueden utilizar para apoyar otros objetos - por nombrar sólo ejemplos simples. Uta Brandes introdujo el término '**nid**' para diseño no intencional (**non-intentional design**), lo que resulta un concepto contradictorio, pues quita intencionalidad a una actividad definida por su intencionalidad, pero interesante, pues se refiere a la variación espontánea e intencionada de la utilidad de los objetos, de forma que éstos ya no se utilizan de acuerdo al fin previsto, sino al fin que surge en el uso<sup>11</sup>.

## **Algunos teóricos del Diseño**

**Josef Müller-Brockmann, Donis A. Dondis, J. Christopher Jones, Yves Zimmermann, Norberto Chaves, Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe, Joan Costa, Wucius Wong, Bruno Munari, Donald A. Norman.**

### **Procesualidad del diseño**

Al comienzo del desarrollo de un diseño se encuentra un análisis de lo previamente realizado y de las especificaciones del producto buscado. A éste le sigue la concreción de un concepto de lo que el diseñador debe lograr, el que define ya las primeras ideas acerca de la constitución del objeto o el sistema que busca realizar. Luego elige los medios que le parecen apropiados para alcanzar los fines y los articula del modo que me parece más adecuado. Puesto que el hombre es, entre otras, cosas un ser físico sensible que interacciona con el mundo o medio ambiente sólo mediante los sentidos, por ello el diseño tiene que manifestarse finalmente en forma física, espacial y temporal como un objeto que actúa sobre los cuerpos o que es aprehendido por los sentidos. Por ello requieren los objetos y los sistemas de diseño finalmente una forma o **Gestalt**, a definir en la fase de proyecto. Luego se transporta ese proyecto en el medio ambiente, es decir se lo fabrica, por ejemplo, en serie, se lo ofrece al mercado, se lo vende.

### **Límites teóricos del diseño**

Las distintas teorías del diseño describen de manera diferente las funciones del diseño, por lo tanto también los límites del diseño con los otros dominios del obrar humano. Pero en lo esencial coinciden en que el diseño se orienta al hombre y a conceptos innovativos, que desarrolla objetos y sistemas, para influir en la vida humana. Las teorías se diferencian respecto a la cuestión de la extensión del diseño en la práctica y la vida cotidiana.

Tradicionalmente se consideraba al diseño como la mera configuración de objetos con el fin de embellecerlos y mejorar su función práctica. El fin último de un diseño era el de alcanzar una forma ya no mejorable de las cosas, como si éstas no estuvieran limitadas por los materiales, las técnicas, los modos de uso, las necesidades y funciones, que son cambiantes al menos parcialmente. Se destacaba el carácter de modelo de determinados proyectos, como por ejemplo el Partenón. La denominación de "buena forma" caracteriza también a esa tradición. En su lugar aparecieron otras caracterizaciones también cuestionables que juzgaban la calidad del diseño ante todo bajo el aspecto de la conformidad a reglas prácticas de diseño y su perfección. Estos productos, que satisfacían la "doctrina pura", frecuentemente no podían convencer al mercado.

Muchos teóricos conectan el diseño ante todo con la economía, sus métodos de producción y los intereses económicos. Para ellos el diseño debe estimular la conducta de consumo, generar deseos de compra o diferencias entre productos o firmas. A

veces se habla de diseño sólo cuando los productos entran en la producción masiva. Las piezas únicas se designan como objeto de arte aplicada. Aquí se pasa por alto que el diseño también tiene una gran importancia en ámbitos completamente privados o en contextos políticos. Además, es cuestionable si la cantidad de la multiplicación de un objeto determina verdaderamente si se trata de un objeto de diseño o no.

Algunos teóricos dan la mayor importancia a la calidad formal y funcional de los objetos. Distinguen entre diferentes niveles del diseño respecto de innovación, calidad técnica y formal. Objetos tradicionales como cómodas de roble son considerados como no-diseño y como diseño banal, en tanto que objetos modernos con alto grado de innovación son considerados como diseño especialmente bueno. Otros teóricos se libran de una definición concreta y enfatizan el talento del diseñador práctico que es capaz de pensar transversalmente, abrir caminos no convencionales y resolver problemas polifacéticos. La teoría más general ve en cada ser humano un diseñador y el diseño, por lo tanto, como una facultad fundamental del obrar y crear humano. Toda persona desarrolla diariamente objetos y formas con el fin de satisfacer necesidades - por ejemplo sitios web privados, muebles adecuados o construidos con criterios personales, o imágenes para el escritorio, etc.

### **Disciplinas de diseño**

En la praxis profesional de diseño hay diferentes disciplinas, que se distinguen por los medios utilizados o por las funciones. Las siguientes disciplinas se dan en la praxis profesional y en las escuelas superiores para distinguir la competencia de los diseñadores profesionales, aunque en la praxis estas distinciones no sean universalmente aceptadas. Mucho más crece la aceptación de diseñadores interdisciplinarios o transdisciplinarios.

### **Diseño de producto o diseño industrial**

El diseño de producto o diseño industrial se ocupa con el desarrollo de productos de fabricación industrial, como máquinas, muebles, instrumentos medicinales, etc. Para esto se necesitan ingenierías.

### **Diseño de transporte**

Este diseño desarrolla automóviles y otros tipos de transportes.

### **Diseño de color:**

Lo producen diseñadores de color en oficinas de diseño y en grandes empresas de todas las ramas.

### **Diseño de comunicación y diseño gráfico.**

Este diseño se da en todos los productos pero se equipara en la práctica, la



mayoría de las veces, con el diseño gráfico. Esta disciplina comprende el conocimiento y la aplicación de **Layout** (que también significa 'diseño', 'maqueta' o 'trazado'), tipografía, fotografía (elaboración de imágenes, configuración de internet (diseño gráfico de la Web), teoría de la información y teoría de medios. Especialmente la publicidad y la comunicación empresarial se sirven del diseño de comunicación.

### **Diseño fotográfico**

Su centro de gravedad es la comunicación visual con imágenes.

### **Diseño corporativo**

Aún no hay carreras de diseño corporativo, pero muchos diseñadores y empresas se han especializado en él. La especialidad corporativa designa la autocomprensión de las organizaciones y las imágenes enemigas. El diseño corporativo se ocupa de todos los aspectos formales de la identidad corporativa, de su logo, de la configuración típica de los productos de la empresa, de la propaganda y la arquitectura de la firma, etc.

### **Diseño de interface**

Este dominio de diseño se solapa con el anterior. Todos los aspectos relevantes del anterior lo son también aquí.

### **Diseño de interacción**

Lo principal en él es la interacción entre hombre y medio ambiente mediante input media, sensores y sistemas de computación. Especialmente en los últimos años han surgido cada vez más proyectos relativos a arquitectura dinámica y maniobrable.

### **Diseño televisivo/TV-Design**

La presentación visual de diversos canales se denomina así.

### **Diseño de ropa**

Generalmente se considera a éste como equivalente a diseño de moda, aunque la moda es un concepto genérico que no se limita a la indumentaria.

### **Diseño axiomático**

Este concepto describe un método de proyección estructurada de sistemas.

### **Gestión de diseño (Design management)**

En la gestión de diseño se trata predominantemente de la dirección de los procesos organizatorios para la puesta en marcha de aplicaciones de diseño.

## Notas

1/ BIOY CASARES, Adolfo: *Borges*, Buenos Aires: Destino, 2006, 683.

2/ Aunque la intención fuese la de desagradar, como ha ocurrido frecuentemente en el arte actual, ésta también sería una voluntad valorativa estética.

3/ Esto ya ocurría en latín clásico. Cicerón caracterizaba la '*intentio*' como una dirección de la voluntad (v. *De inventione* II, 125).

4/ Esto es claro en la definición de S. Tomás de Aquino de la intención como "*aquello que, lo que aprehende, lo ordena a algún otro que habrá de ser conocido o realizado*" (*Id, quod apprehendit, ordinat ad aliquid aliud cognoscendum vel operandum*).

5/ San Agustín: *Confesiones*, IV, 13, 20: *Et animadvertēbam et videbam in ipsis corporibus aliud esse quasi totum et ideo pulchrum, aliud autem, quod ideo dērecet, quoniam apte accommodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum aut calciamentum ad pedem et similia*. V. idem IV, 15, 24. San Agustín recuerda aquí lo que decía en su primer libro perdido ya en vida suya, titulado *De pulchro et apto* (De lo bello y lo apto).

6/ Por ejemplo **Vilém Flusser** en su libro *Filosofía del Diseño*.

7/ Noam CHOMSKI: *El terror como política exterior de Estados Unidos*, Buenos Aires, Zorzal, 2003.

8/ Cf. STEFFEN, Dagmar: *Design als Produktsprache - Der "Offenbacher Ansatz"*, en *Theorie und Praxis*, Frankfurt/Mn: Form Verlag, 2000.

9/ SCHNEIDER, Beat: *Design - eine Einführung*, Frankfurt/Mn: Birkhäuser Verlag, 2005.

10/ BONSIEPE, Gui: *Erziehung zur visuellen Gestaltung*, en *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* 12/13, Ulm, Hochschule für Gestaltung, Ulm, 1964.

11/ BRANDES, Uta/STEFFEN, Miriam/STICH, Sonja: *Nicht Intentionales Design (NID): Die alltägliche Umgestaltung des Gestalteten im Gebrauch* (informe de investigación inédito), Köln, 1999).

# Transformaciones, Operaciones Retóricas y Simetría en el Dominio de lo Visual

*José Luis Caivano*

*CONICET y Universidad de Buenos Aires  
Secretaría de Investigaciones FADU-UBA  
Ciudad Universitaria Pab. 3 piso 4, C1428BFA Buenos Aires  
Tel. (54-11) 4789-6289. Tel/fax (54-11) 4702-6009  
E-mail: caivano@fadu.uba.ar*

---

Las figuras retóricas pueden definirse como una desviación, una transgresión formal o conceptual producida en un enunciado con el objetivo de llevar al receptor del mensaje a un significado más allá de lo literal. Habitualmente se considera que el campo de la retórica es la poética o el lenguaje figurado; no obstante, estas operaciones se extienden a toda clase de discursos y lenguajes. Para que se perciban las operaciones retóricas es necesario la existencia de reglas de enunciación, de las que ellas constituyen desviaciones creativas.

Las operaciones retóricas también aparecen en las imágenes visuales, en la medida en que el observador tiene normas incorporadas que pueden ser transformadas o quebradas para producir un mensaje con un significado no convencional. Las imágenes artísticas, la pintura, la arquitectura, la fotografía, la caricatura, la publicidad y varios otros géneros de la producción visual descansan principalmente en el uso retórico de los signos visuales.

El argumento de este artículo es que las figuras retóricas son producidas generalmente sobre la base de reglas de simetría. A veces estas reglas constituyen las operaciones retóricas mismas; en otros casos actúan como una especie de grado cero contra el cual pueden percibirse las operaciones retóricas, que son una transformación o quiebre de esas reglas.

No obstante, la conexión entre simetría y retórica no aparece en la antigüedad. En su *Retórica*, por ejemplo, Aristóteles (350 a.C.) no menciona la simetría en absoluto. La antigua retórica estaba confinada exclusivamente al lenguaje verbal, mientras que la concepción clásica de la simetría estaba limitada al campo de la geometría y algunas de sus aplicaciones (la arquitectura, la descripción de la naturaleza, incluyendo el cuerpo humano, etc.). La definición de simetría de Vitruvio (i.43 a.C.-14 d.C. [1787: 11]) es cercana a esta idea:

*Simetría es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo: pues así como se halla simetría y proporción entre el codo, pie, palmo, dedo y demás partes del cuerpo humano, sucede lo mismo en la construcción de las obras. Primeramente en los Templos, del grueso de las columnas, de un triglifo, o bien del embater, se toma la proporción de los otros miembros. En las ballestas, del agujero que los Griegos llaman perítretos. En las naves, del interscalmio, llamado en Griego dipecáice: y así en los demás artefactos, de alguno de sus miembros se saca la razón de simetría.*

El hecho de que la retórica y la simetría no encontraran un campo común durante la antigüedad clásica se debe probablemente a que ambas nociones fueron aplicadas en dominios diferentes.

Siendo la antigua retórica concebida como el arte de la persuasión por medio del lenguaje hablado atractivo, podemos notar también que la belleza de la poesía descansa básicamente en el uso de figuras retóricas: rima, metáfora, comparación, antítesis, etc. Ya aquí es posible postular una relación directa con las artes visuales, ya que el uso de la simetría con todas sus variaciones en el arte, la arquitectura y la música, persigue el mismo propósito: atraer los sentidos, crear un "discurso" visual (o auditivo) bello.

Haciendo un resumen histórico del desarrollo de la retórica, Áron Kibédi Varga (2000) clasifica tres civilizaciones y tres clases de retórica: la civilización y retórica oral, la civilización y retórica escrita, y la civilización y retórica de los medios de comunicación, incluyendo en esta última categoría todas las representaciones sensoriales involucradas en los medios masivos de comunicación, y también la arquitectura.

Roland Barthes fue el primero en aplicar las categorías de la retórica a la imagen visual, principalmente a la publicidad, en su artículo pionero sobre retórica de la imagen (1964). Más tarde, Jacques Durand (1970) hizo un análisis e inventario de las figuras retóricas tradicionales en la imagen publicitaria, y definió a la retórica como un instrumento para la creatividad.

No obstante, en la bibliografía sobre simetría, retórica o semiótica, resulta casi imposible encontrar una conexión explícita entre retórica y simetría. Algunas aproximaciones más o menos cercanas, aunque distantes del punto central, podrían ser la de Durand, cuando propone un esquema formal para la retórica, a la manera de la lógica, o la del Grupo  $\mu$  (1992 [1993: 231]), cuando define a la retórica casi como una operación geométrica, como la transformación reglada de los elementos de un enunciado.

La conexión más cercana que pude encontrar fue en un artículo de Winfried Nöth (1999: 145), donde dice que:

*En la dimensión sintagmática del lenguaje verbal, la simetría es el principio subyacente de la repetición textual y poética. Toda recurrencia, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido del texto, representa una ocurrencia de simetría traslato-*

*ria, en la medida que un elemento invariable del contenido o de la expresión se repite. Las formas bilaterales y antisimétricas de la recurrencia textual aparecen en la antítesis y en otras figuras opositivas del lenguaje...*

No obstante, debemos notar que Nöth permanece dentro de los límites del lenguaje verbal, y no llega a hacer una transposición a las imágenes visuales.

Las operaciones retóricas son consideradas como un instrumento de la creatividad; y de manera similar, las operaciones de simetría y quiebre de simetría son consideradas como los elementos principales de la creatividad y la producción de belleza en el arte.

Por otro lado, el concepto de disimetría, como una simetría imperfecta, con pequeñas desviaciones de la simetría geométrica perfecta, no me parece demasiado lejano del concepto de retórica. La disimetría resulta más atractiva que la simetría perfecta. Según Pasteur, el Universo es un sistema disimétrico y la vida es una función de esta disimetría (en Walcerz 1995: 522).

Entre las nociones actuales de simetría podemos encontrar una suerte de gradación: *simetría perfecta*, *disimetría* (un estado intermedio), *antisimetría* (otro estado intermedio, que tiene como características tanto lo similar como lo opuesto), y *asimetría* (como el caso opuesto a la simetría, su negación). Dénes Nagy (1998) establece una comparación con el color: blanco (en uno de los extremos), colores cromáticos (en el medio, donde también podemos incluir a los grises y sus mezclas o gradaciones con los colores cromáticos) y negro (en el otro extremo, como negación del color). Obviamente, en ambos casos, color y simetría, los aspectos más interesantes para el arte y la producción creativa se encuentran en el medio, en las gradaciones, en la posibilidad de variación. Esto sigue siendo cierto también para otros campos, ya que, como señala acertadamente Collier (1996), es el quiebre de la simetría (que produce los casos intermedios en la clasificación previa) lo que genera información. En la mayoría de los casos, el quiebre de la simetría puede tomarse como ejemplo de operación retórica.

Considero que en la actualidad es más fácil establecer una conexión entre retórica y simetría, recurriendo a las concepciones modernas de ambos términos, donde se los relaciona con operaciones de repetición y transformación. De esta manera, la simetría se explica por operaciones de:

- traslación,
- rotación,
- reflexión especular,
- dilatación.

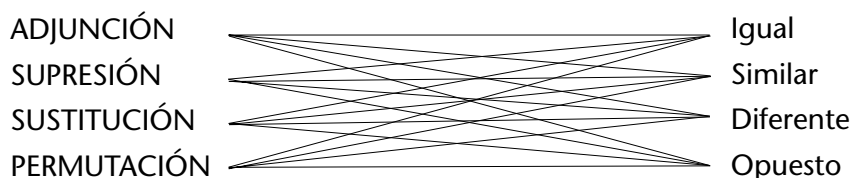
Por su parte, las figuras retóricas se basan en operaciones de:

- adjunción,
- supresión,
- sustitución,
- permutación.

A pesar de que no es posible encontrar una equivalencia uno a uno entre las cuatro operaciones retóricas principales y las cuatro operaciones básicas de simetría, vemos que usualmente interactúan unas con otras. Por ejemplo, sobre un patrón traslatorio puede producirse la sustitución de un elemento por otro, sobre una simetría de dilatación puede hacerse una permutación entre dos elementos, y así siguiendo.

Hay dos conceptos cruciales con respecto a la retórica: *isotopía*, que significa una regularidad formal, y *alotopía*, que significa un quiebre de la regularidad, una alteración que produce un punto de interés dentro de la isotopía.

Analicemos las operaciones retóricas básicas. Como vimos, estas operaciones son cuatro: adjunción, supresión, sustitución y permutación. Pero ellas pueden producirse sobre elementos iguales, similares, diferentes u opuestos. Es decir, se puede hacer una adjunción del mismo elemento, de un elemento similar, de un elemento diferente o de un elemento opuesto; la supresión puede ser de un elemento *igual, similar, diferente u opuesto*, y así siguiendo con la sustitución y la permutación.



Ejemplos de adjunción son la rima, en poesía, donde el mismo sonido se repite en distintas líneas del poema a intervalos regulares. En la imagen visual podemos hablar de ritmo, creado por la repetición de una forma a intervalos regulares. La comparación implica la adjunción de un concepto o cosa similar. Hay buenos ejemplos de repeticiones retóricas en el arte, por ejemplo, las famosas *Latas de sopa Campbell* de Andy Warhol, que muestran un patrón traslatorio de carácter disimétrico, ya que las latas no son todas iguales. La hipérbole es básicamente una adjunción con tamaño o cantidad exagerados. Como vimos, es posible hacer adjunciones de lo opuesto, como en la antítesis y la antisimetría: por ejemplo, la repetición de la misma forma pero con el color opuesto, como en la litografía de Escher titulada *Día y noche*. La gradación implica una repetición con variación de algún rasgo, por ejemplo de tamaño. Las *mamuschkas* rusas constituyen una gradación, una adjunción con subordinación de tamaño.

Ejemplos de supresión son la elipsis, es decir, la supresión de un elemento que queda evidenciado por el mismo hecho de estar omitido. A veces, la supresión puede combinarse con una adjunción, como en el caso de la estilización, donde algunos rasgos se suprimen y otros se acentúan para hacer una figura más fácilmente reconocible, como en la caricatura y los dibujos animados, y también en el diseño de isotipos o señales gráficas de orientación o información.

Las operaciones de sustitución implican que algún elemento está ausente, como en la supresión, pero es sustituido por otro elemento. La metáfora es una sustitución

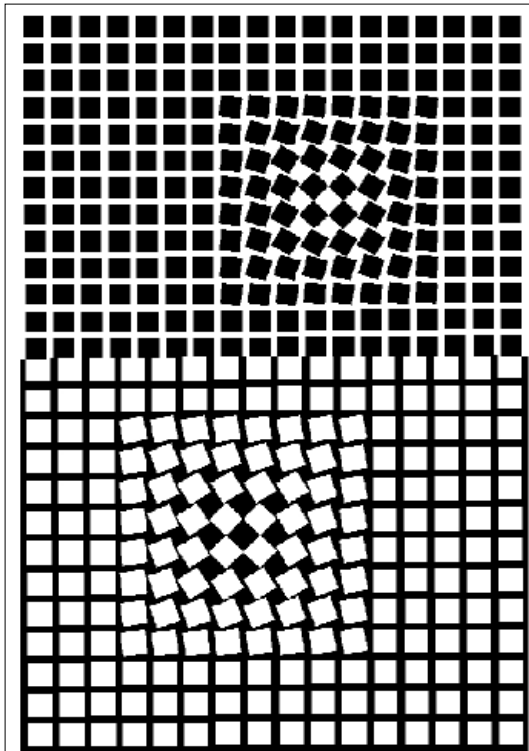


Figura 1

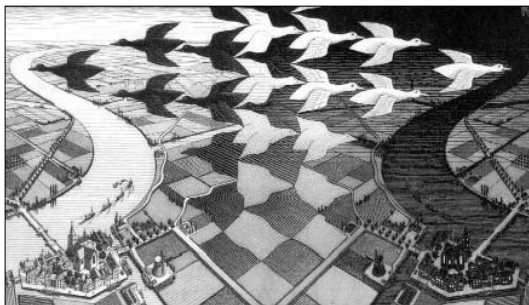


Figura 2

de algo por otra cosa que tiene algún rasgo en común, por ejemplo, la luna sustituida por una moneda plateada en una publicidad. La metonimia es la sustitución de algo por otra cosa relacionada físicamente con aquello; un caso es la sustitución del todo por una parte. La ironía aparece cuando se muestra algo para significar lo opuesto, que está ausente.

Finalmente, las operaciones de permutación pueden ser similares a las anteriores, pero en presencia de los elementos. Mientras en la sustitución el elemento sustituido está ausente, en la permutación ambos están presentes.

Vamos a ver algunos ejemplos tomados del campo del arte, el diseño y la arquitectura. La pintura de Vasarely titulada *Eridan-III* (Figura 1) muestra un caso claro de alotopía producida por la rotación gradual de un grupo de cuadrados, que se destaca en el contexto de la repetición isotópica de los mismos cuadrados. Además, tenemos un caso de antisimetría. Entre la zona superior, con cuadrados en negro, y la zona inferior, con cuadrados en blanco, hay una operación de reflexión especular y de dilatación; es decir, reflejando especularmente y dilatando el diseño superior, con cuadrados negros, se obtiene un patrón que es superponible con el diseño inferior. La única diferencia que persiste, y la oposición que justamente constituye el caso de antisimetría, es el color.

Como vimos antes, el grabado de Escher titulado *Día y noche* (Figura 2) puede entenderse como una adjunción de los opuestos. La escena de la izquierda se repite a la derecha mediante una operación de reflexión especular, pero con el blanco y negro invertidos, produciendo una antítesis sintáctica y semántica. De día, el fondo está dado por las parcelas de campo en blanco mientras que las figuras son los patos negros, y de noche, lo que era fondo se transforma en figura (patos blancos) y lo que era figura, en fondo (parcelas negras). Además, se produce una gradación desde la zona inferior hacia la superior, con la transformación del damero de parcelas cuadradas en la banda de patos. Las gradaciones y las antítesis son comunes en Escher, quien siempre explota similitudes formales y semánticas, así como la ambigüedad fondo-figura. En

este sentido, también puede verse su grabado de 1938, titulado *Aire y agua I*.

La silepsis o polisemia es un caso de operación retórica que tiene una permutación semántica. Las famosas figuras ambiguas o reversibles son buenos ejemplos de esta operación, tal como el dibujo de W. E. Hill que representa al mismo tiempo a una joven y bonita mujer con el rostro vuelto hacia el costado y a una especie de bruja con nariz aguileña (Figura 3), y que curiosamente se titula *Mi esposa y mi suegra*.

En la pintura de Magritte titulada *La mirada interior* (Figura 4) hay también una permutación: los pájaros están sobre las ramas, que son a su vez las nervaduras de una hoja. Aquí se explota la autosimilitud de la estructura del árbol y la estructura de la hoja, lo que implica concebir un principio de forma fractal, donde hay una operación implícita de simetría de dilatación, necesaria para poder pasar del nivel "hoja" al nivel "árbol", además de aparecer concretamente representada una simetría de dilatación en la propia estructura de ramificación (en realidad se trata de una disimetría, como todas las que se dan en la naturaleza).



Figura 3

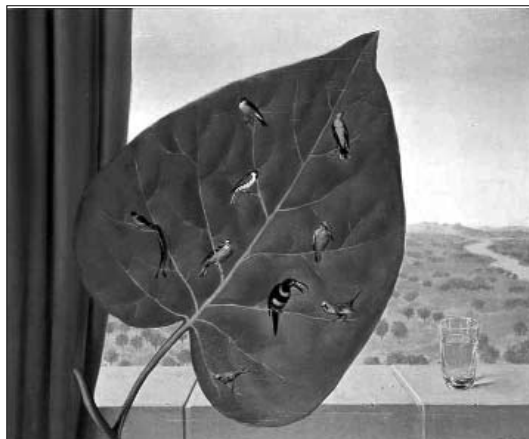


Figura 4

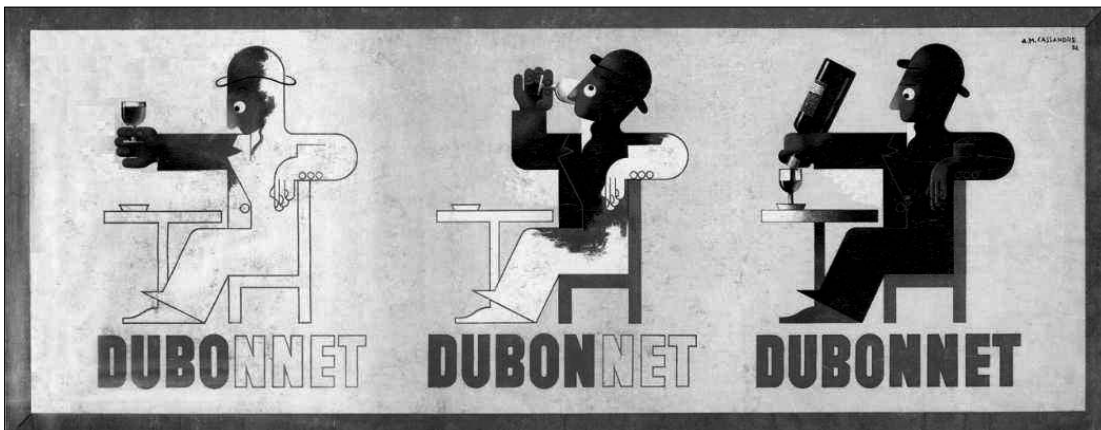


Figura 5





Figura 6



Figura 7

En el afiche de Cassandre para el vino Dubonnet (Figura 5) vemos una gradación, es decir, una repetición con variación, principalmente en la posición del personaje y el color. A medida que el personaje bebe el vino se va llenando con su color tinto y se va completando también con color el nombre del vino: "Dubo, Dubon, Dubonnet". Tenemos también una estilización en la figura del hombre y en la representación de la silla y la mesa.

Muchos ambigramas, como el de New Man, que puede verse en la Figura 6, están generados mediante un proceso de estilización, por el cual se suprimen algunos rasgos de las letras y se modifican otros para hacer que letras distintas resulten iguales sobre la base de la simetría bilateral y rotatoria de orden 2. En ese caso, mediante una rotación de 180 grados con eje en el centro del logo, la "e" se transforma en "a" y la "w" en "m", y ambas palabras resultan superponibles.

Ahora pasemos a la arquitectura. En la fachada de la Iglesia del Redentor de

Palladio, en Venecia, tres tímpanos de distinto tamaño aparecen violentamente adjuntados al tímpano principal. Dos de los tímpanos están incluso quebrados, y constituyen planos retraídos con respecto al cuerpo central de la fachada. La simetría bilateral no se altera, pero la disposición constituye una desviación retórica del templo griego y la iglesia renacentista (Figura 7).

En el grabado de Palladio que puede verse en la Figura 8, tomado de los *Quattro libri dell'architettura*, se presenta un orden clásico que tenía gran aceptación durante el Renacimiento: las columnas dóricas se ubican en el basamento y el orden jónico en el primer piso. Cuando un orden gigante de columnas corintias cubre los dos niveles del edificio, e incluso se superpone a una columna de tamaño normal (Figura 8 der.), se da una operación retórica contra aquella disposición clásica. Las operaciones retóricas realizadas contra el grado cero provisto por el orden clásico de la antigüedad griega y el Renacimiento constituyen una característica del período manierista en arquitectura.

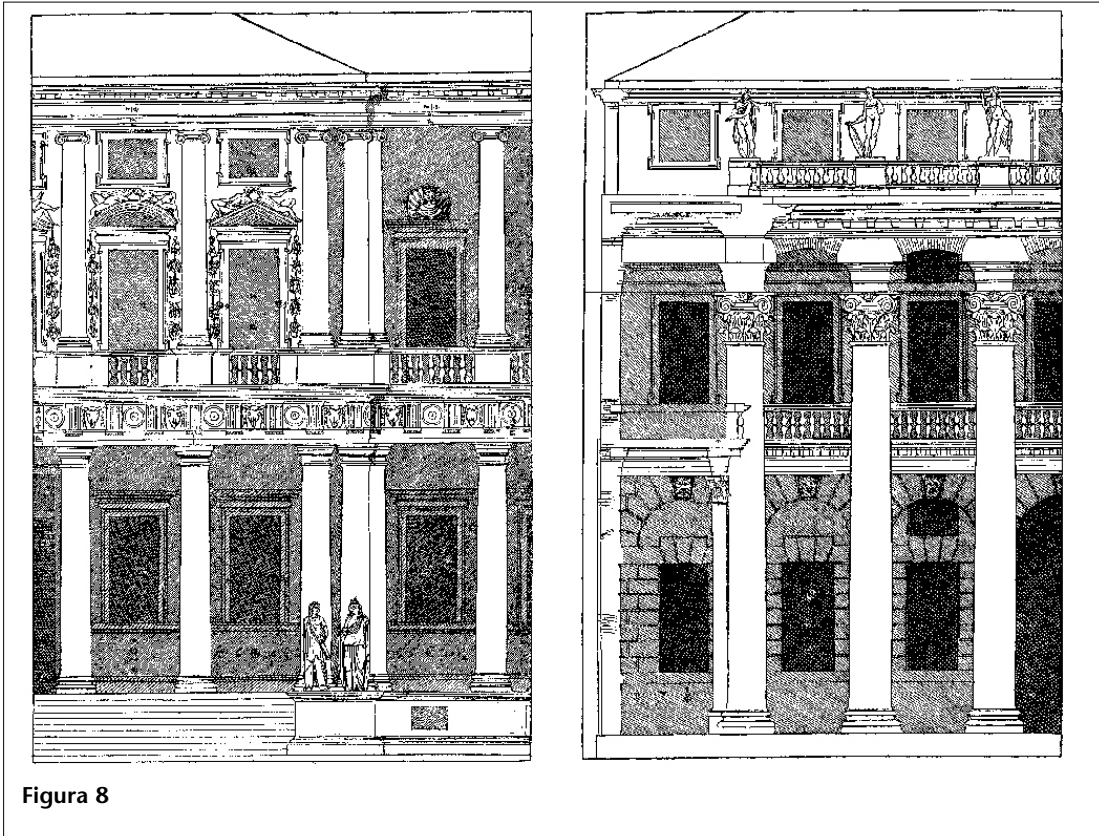


Figura 8

El proyecto para el concurso del edificio del Chicago Tribune, de Adolf Loos (Figura 9), tiene en sí mismo un repertorio completo de operaciones retóricas. En primer lugar, todo el edificio es una columna, lo cual constituye una fantástica hipérbole. Hay, por supuesto, una comparación implícita entre la forma de una columna y la forma de un rascacielos. Y entonces se producen varias sustituciones: el techo por un capitel, las columnas reales de la torre por las acanaladuras de la columna dórica, el basamento del edificio por la base de la columna. Todo ello es posible sobre la base de una semejanza entre elementos de distinta escala. Y curiosamente, el pórtico de acceso aparece flanqueado por dos columnas dóricas similares al edificio entero, dándose una especie de simetría de dilatación.

En un proyecto algo fantasioso de Leon Krier para la Plaza de San Pedro en el Vaticano (Figura 10), en el que la escala está drásticamente alterada, podemos ver otro caso de hipérbole asociado con

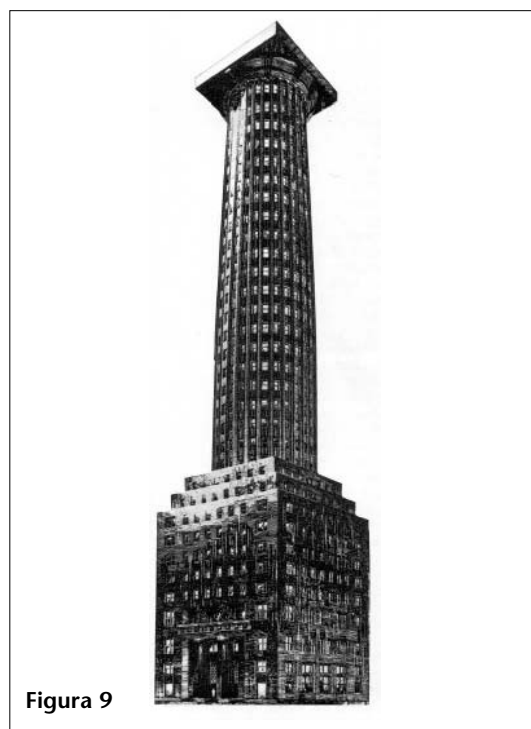


Figura 9

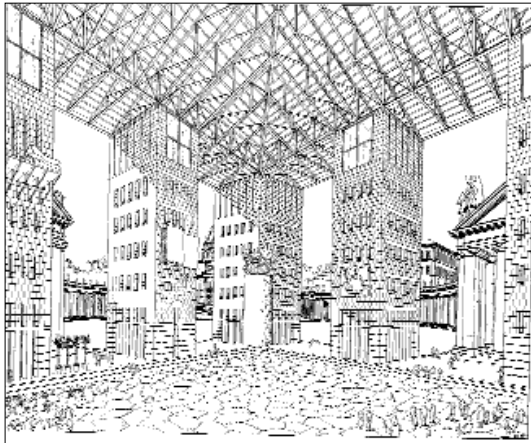


Figura 10



Figura 11

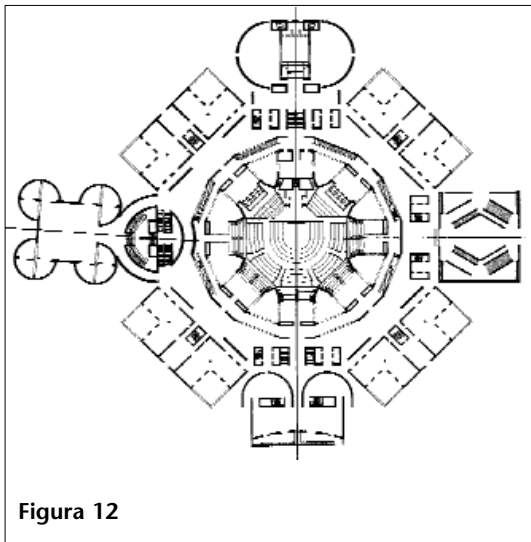


Figura 12

una permutación, ya que los edificios son al mismo tiempo columnas gigantes que sostienen la cubierta. Hay una alusión a la columnata de Bernini, que aparece por detrás en la perspectiva, pero las columnas son ahora edificios enteros, que si bien no remedan el orden dórico<sup>1</sup> (como en el caso de Loos), mantienen una división entre basamento, desarrollo vertical (a modo de fuste) y remate (a modo de capitel).

Vamos a ver ahora algunos ejemplos en los que se hace evidente una alteración o desviación de las simetrías bilateral y de traslación.

Si uno echa un rápido vistazo a la fachada de Gunnar Asplund de la Figura 11, percibe una isotopía aparentemente perfecta de ventanas distribuidas con regularidad, pero una observación más cuidadosa revela una sutil desviación de la simetría. Las dos filas superiores de ventanas están ligeramente desviadas hacia la izquierda con respecto a la fila inferior. Además hay dos sustituciones: la pequeña ventana rectangular que debería estar en el segundo lugar de la fila superior ha sido sustituida por una ventana en arco, y la ventana derecha de la fila del medio, que debería estar dividida en cuatro partes, ha sido sustituida por una ventana dividida en 16 partes.

En el plano de la Asamblea Nacional en Dacca, Bangladesh, de Louis Kahn

(Figura 12), encontramos simetrías bilaterales parciales opuestas a lo largo de los ejes norte-sur y este-oeste; siempre hay algún elemento distinto que hace que las simetrías bilaterales no sean perfectas. Donde esto se hace más evidente es en la sala de oraciones, que está ligeramente desviada del eje de simetría con la finalidad de que señale hacia La Meca.

En la Casa Mary de David Niland (Figura 13) la entrada principal está desplazada hacia la izquierda y la simetría bilateral general se quiebra.

Robert Venturi hace alteraciones conscientes y obvias de la simetría bilateral, que de este modo queda más evidenciada. En el proyecto para una casa en Absecon, New Jersey (Figura 14 izq.), las

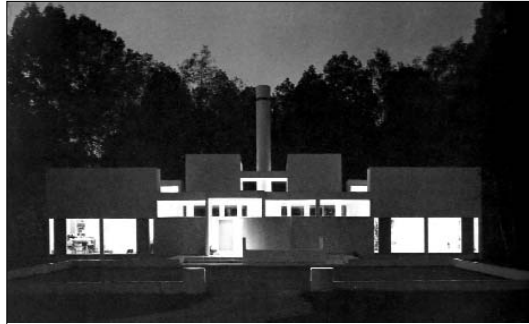


Figura 13

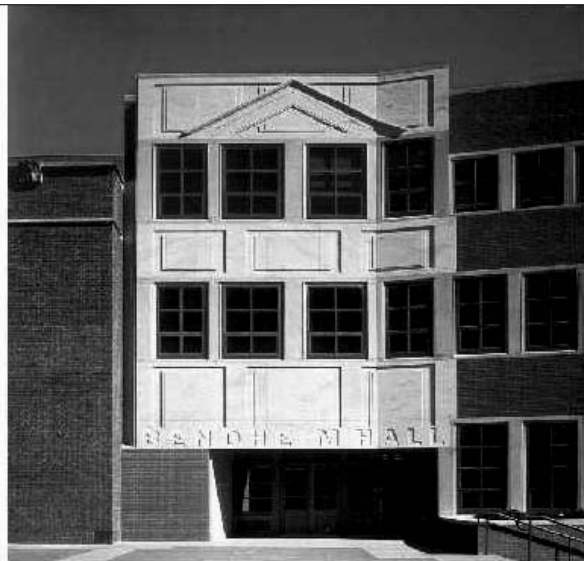
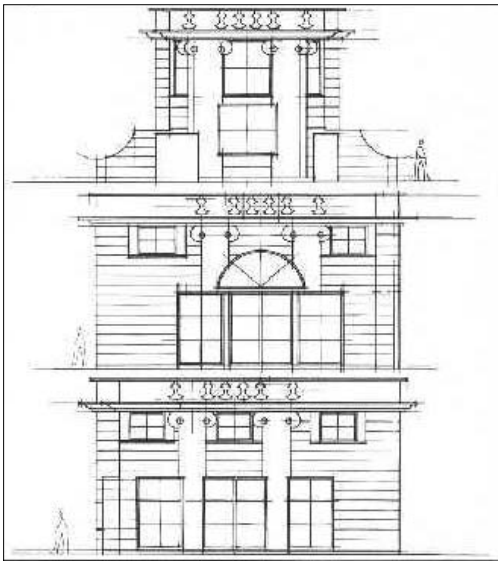


Figura 14

desviaciones aparecen en cada nivel de la fachada y también entre los tres niveles. En la parte central de la fachada del Bendheim Hall (Figura 14 der.), Venturi no sólo altera la simetría bilateral sino también la connotación clásica griega, al quebrar el plano de la fachada y cambiar su dirección.

Los dos ejemplos siguientes son casos de alteraciones o desviaciones de la simetría de rotación. En la zona central de la planta de los Laboratorios Richards, de Louis Kahn (Figura 15), parecería faltar un cuadrado para completar la simetría de rotación de orden 4, como se ve en el esquema inferior. Pero el cuadrado no

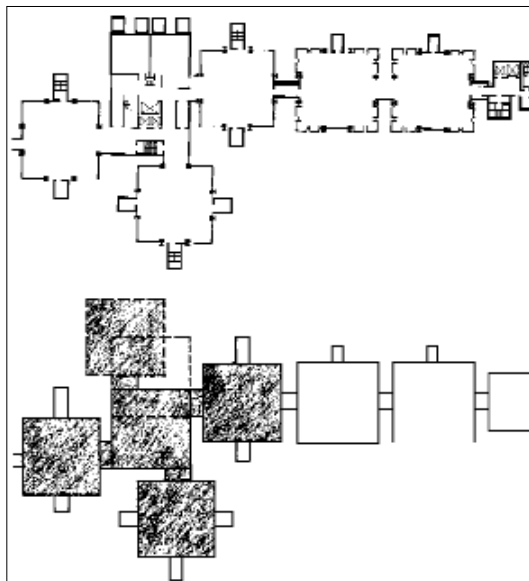


Figura 15

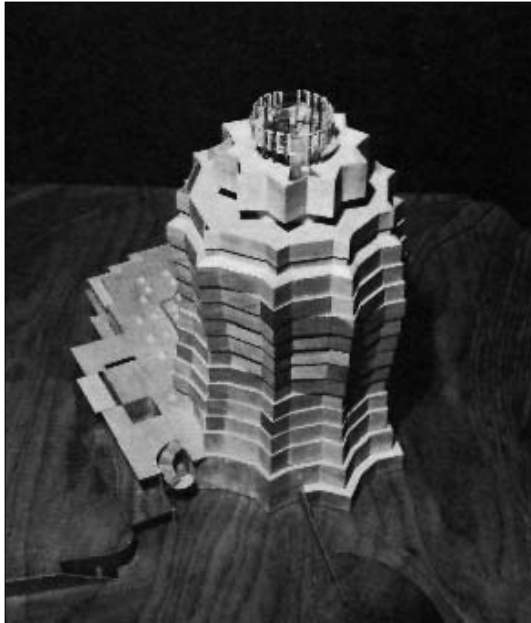


Figura 16

está suprimido, sino que aparece desviado hacia el centro (en línea punteada en el esquema). También, la adición de dos cuadrados que se trasladan a lo largo del eje de uno de los cuadrados previos contribuye a este quiebre de la simetría rotatoria aparentemente inicial.

En su proyecto para un motel Agip, Mario Ridolfi introduce una desviación del centro de rotación en cada piso del edificio y destruye de esta forma no sólo la simetría rotatoria sino también la traslatoria (Figura 16).

Vayamos ahora a otra clase de operaciones retóricas en la arquitectura. En el

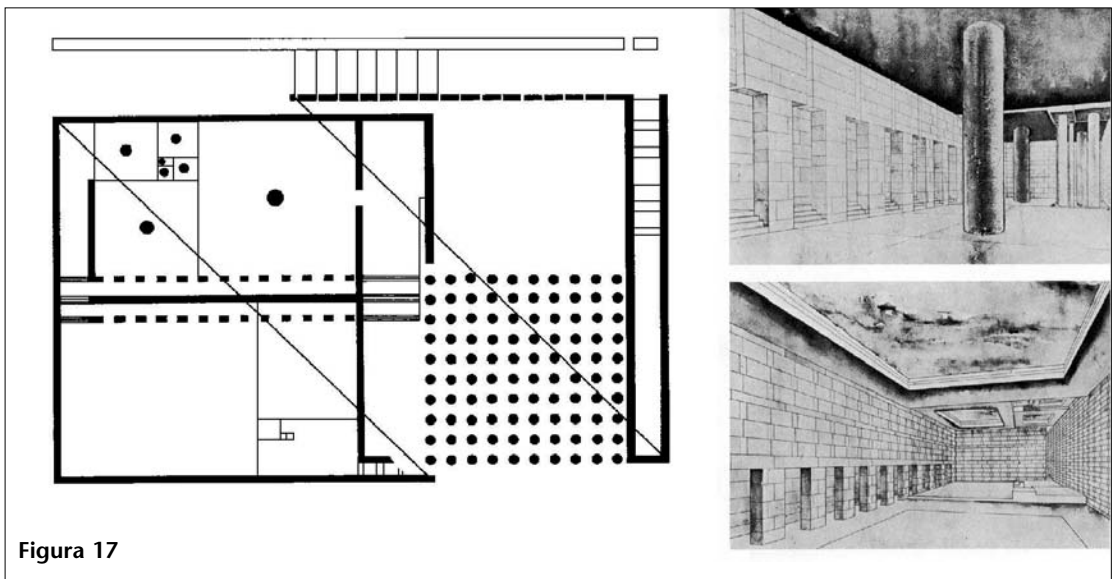


Figura 17

plano del Danteum de Giuseppe Terragni tenemos dos cuadrados generadores, que aparecen desplazados e intersectándose en parte, como se muestra mediante el trazado de sus diagonales. Pero lo que es más interesante en esta obra es que en el cuadrado de la izquierda aparecen dos espirales áureas en una relación de oposición. La sala cubierta con losas cuadradas de distinto tamaño que se sustentan mediante columnas centrales (organizadas siguiendo una espiral áurea) se opone al ámbito donde estos cuadrados en espiral áurea se han transformado en aberturas del techo, a través de las cuales se ve el cielo, y en desniveles en el piso (Figura 17). Hay allí, entre esos dos espacios, una clara operación de permutación en el nivel sintáctico, que tiene una fuerte carga semántica, ya que la sala con las columnas representa el Infierno, mientras que la sala con las aberturas en el techo representa el Purgatorio.



Figura 18

En la intervención urbana de Miguel Angel Roca en la Plaza de Armas de Córdoba (Figura 18 izq.) aparece otra operación de adición basada en la similitud: la fachada de la Catedral se refleja en el piso de la plaza. Esa constituye una operación relativamente simple de reflexión especular (nuevamente un caso de disimetría, ya que sólo existe una semejanza de contorno entre la Catedral y su silueta reflejada). Pero cuando, además de la reflexión del edificio sobre el piso, se produce una distorsión perspectíca de la silueta reflejada, como sucede en la calle peatonal de la Figura 18 (der.), se introduce un grado mayor de alotopía, y un factor mayor de sorpresa para el espectador.

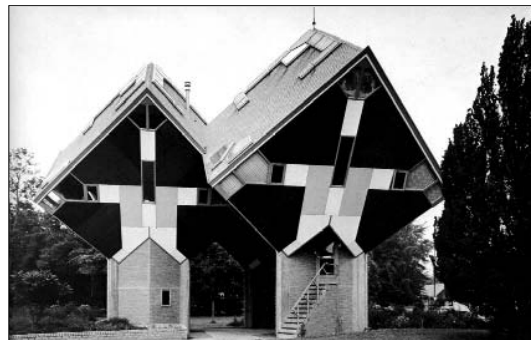


Figura 19

En la arquitectura suelen aparecer a menudo metáforas visuales, que operan sobre la similitud, pero a nivel semántico, como en el conjunto de casas Foret d'Habitations de Piet Blom, que evocan árboles (Figura 19). Así también en la fachada de un edificio para Olivetti proyectada por Clorindo Testa, que se asemeja claramente a una calculadora (Figura 20).

La figura retórica llamada acumulación se explica como una adición de elementos diferentes, de una manera caótica, sin orden aparente. En la Figura 21 vemos esta operación en arquitectura, un edificio para la Universidad Católica de Bruselas realizado por el Atelier Lucien Kroll. La descripción de los autores explica claramen-

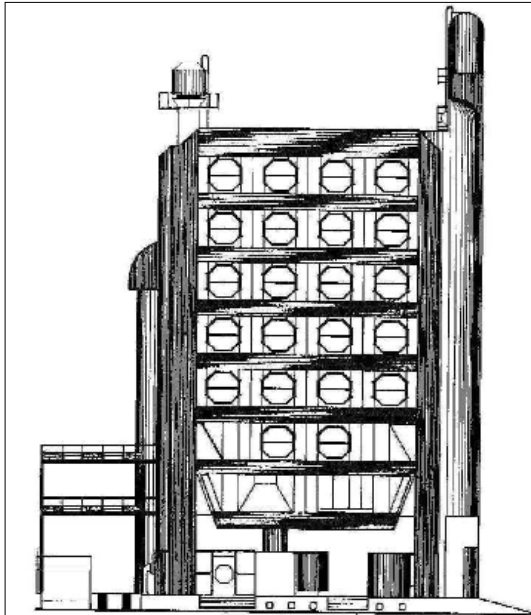


Figura 20



Figura 21

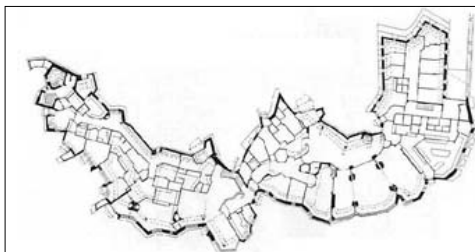


Figura 22



te sus intenciones: querían lograr una composición de "formas irregulares al azar... entradas y salidas por todos lados... colores aleatorios, todas las funciones juntas y mezcladas."

En la residencia para el presidente de Finlandia, Reima Pietila ha buscado también de forma consciente una composición completamente asimétrica (Figura 22), si bien en algunos sectores pueden apreciarse simetrías parciales localizadas. Como en ciertas poesías de los modernistas tempranos, se propone la belleza de las formas irregulares. Y ésta también es una operación retórica de adición de elementos diferentes.

Para concluir, quiero señalar entonces que los principios del arte, el diseño y la poesía suelen ser concurrentes con los principios de la retórica, la que a su vez es concurrente con los principios de la simetría. Por medio de los argumentos y ejemplos que fuimos recorriendo a lo largo de este artículo, he tratado de demostrar la relación que hay entre la retórica y la simetría, relación que, a pesar de parecer bastante evidente hoy en día, ha sido casi totalmente ignorada durante los dos mil años en que ambos conceptos evolucionaron.

## Nota

1/ Hay que aclarar que la columnata de Bernini también presenta alteraciones retóricas, ya que no respeta un orden dórico estricto; tiene una peculiar mezcla de base toscana, columna con capitel dórico y entablamento más bien jónico.

## Referencias

ARISTÓTELES. 350 a.C. *Retórica*. Trad. inglesa por W. Roberts, *Rhetoric*, disponible en internet: <http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.html>.

BARTHES, Roland. 1964. "Rhétorique de l'image", *Communications* 4, 40-51. Trad. inglesa, "Rhetoric of the image", en *Semiotics: An introductory anthology*, ed. R. Innis (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 192-205.

COLLIER, John. 1996. "Information originates in symmetry breaking", *Symmetry: Culture and Science* 7 (3), 247-256.

DURAND, Jacques. 1970. "Rhétorique et image publicitaire", *Communications* 15, 70-95. Trad. española por M. Cevasco, "Retórica e imagen publicitaria", en *Análisis de las imágenes* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), 81-115.

GRUPO  $\mu$  (F. Edeline, J.-M. Klinkenberg y P. Minguet). 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (París: Seuil). Trad. española por M. Talens Carmona, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen* (Madrid: Cátedra, 1993).

KIBÉDI VARGA, Áron. 2000. "Universalité et limites de la rhétorique", *Rhetorica* XVIII, 1-28.

NAGY, Dénes. 1998. "Order-disorder, symmetry-asymmetry, and between ...", en *Order/Disorder, Book of Extended Abstracts, 4th Congress of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry* (Haifa, Israel: Technion), 93-96.

NÖTH, Winfried. 1999. "Simetria e quebras de simetria nos signos e nos sistemas semióticos", en *Caos e ordem na filosofia e nas ciências*, edición especial N° 2 de la revista FACE, con ponencias del 3er Congreso Latinoamericano de Semiótica, eds. L. Santaella y J. Albuquerque (San Pablo, Brasil: Pontificia Universidade Católica, FAPESP), 137-152.

VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. española del latín por Joseph Ortíz y Sanz, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion* (Madrid: Imprenta Real, 1787).

WALCERZ, Stanislaw. 1995. "Dissymmetry as the source of movement and progress", *Symmetry: Culture and Science* 6 (3), 522-524.

## Epígrafes de las Figuras

Figura 1. Victor Vasarely, 1956, *Eridan-III*, óleo.

Figura 2. Maurits Escher, 1939, *Día y noche*, grabado en madera.

Figura 3. Mi mujer y mi suegra, dibujo de W. E. Hill.

Figura 4. René Magritte, 1942, *La mirada interior*.

Figura 5. Cassandre, afiche para Dubonnet.

Figura 6. Logo de New Man, ambigrama.



- Figura 7. Andrea Palladio, Iglesia del Redentor, Venecia, 1576.
- Figura 8. Andrea Palladio, grabados (en *Quattro libri*, II).
- Figura 9. Adolf Loos, proyecto para el concurso del edificio del Chicago Tribune, 1923.
- Figura 10. Leon Krier, Plaza de San Pedro, Roma, 1977, dibujo.
- Figura 11. Gunnar Asplund, fachada de casa.
- Figura 12. Louis Kahn, Asamblea Nacional en Dacca, Bangladesh, 1974.
- Figura 13. David Niland, Casa Mary, Ohio, 1980, fachada.
- Figura 14. Venturi y Rauch, Casa en Absecon, New Jersey. Venturi y Scott Brown, Bendheim Hall.
- Figura 15. Louis Kahn, Centro de Investigaciones Médicas Richards, 1961, planta tipo y trazado.
- Figura 16. Mario Ridolfi, proyecto para un Motel Agip en Settebagni, Roma, 1968.
- Figura 17. Giuseppe Terragni, Danteum, 1938, planta con el trazado y perspectivas del Infierno y Purgatorio.
- Figura 18. Miguel Angel Roca, Plaza de armas y calle peatonal, Córdoba.
- Figura 19. Piet Blom, Arbres/Forêt d'habitations, Helmond, Holanda.
- Figura 20. Clorindo Testa, con Césari, Lacarra y Net, Edificio para Olivetti en Rosario.
- Figura 21. Atelier Lucien Kroll, Facultad de Medicina, Universidad Católica, Bruselas.
- Figura 22. Reima Pietila, Residencia del presidente, Finlandia, planta y maqueta.

**Pasantías de alumnos en instituciones y empresas del medio.**

# **Una acción para la vinculación**

*Andrea Pattini, Silvia Rastelli*

*Instituto de Diseño (INDI) Facultad de Artes y Diseño,  
Universidad Nacional de Cuyo*

---

## **Introducción**

El Instituto de Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo tiene dentro de sus funciones generales:

- Articular las actividades de Investigación, Desarrollo y Vinculación entre la Facultad y el Medio.
- Generar y promover metodologías adecuadas para la formulación, implementación y transferencia de proyectos de Investigación, Desarrollo y Vinculación en las áreas de Diseño.
- Atender a la formación y perfeccionamiento de recursos humanos mediante servicios de orientación y apoyo, realización de seminarios, simposios, mesas redondas cursos y toda actividad conducente al perfeccionamiento del personal de investigación y desarrollo y vinculación a través de la Dirección de Investigación y Desarrollo y en coordinación con las secretarías Académicas, Posgrado y de Extensión.

**Las actividades realizadas en los últimos años en el ámbito del INDI fueron:**

### **Cursos**

Coordinación y dictado de Cursos de Metodología de Investigación en disciplinas proyectuales.

### **Investigación:**

Colaboración y coordinación con la Dirección de Investigación y Desarrollo, de la cual depende el INDI, en la planificación y armado de convocatorias a Proyectos de Investigación Internos de la Facultad de Artes y Diseño y Becas internas de Investigación para alumnos avanzados, graduados y egresados.

Participación en la evaluación de proyectos y becas de investigación acreditados por la SECyT-UNCuyo.

Participación en el armado del convenio marco y el protocolo para el llamado de Proyectos de Investigación Orientados (PICTO) entre la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT), el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) y la Fac. de Artes y Diseño de la UNCuyo.

Miembro del Comité Asesor y Evaluador de la revista de Investigación de la Fac. de Artes y Diseño, UNCuyo: HUELLAS. Búsquedas en Artes y Diseño.

### **Convenios**

La Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, por medio del INDI, firmó Actas Acuerdos para actividades Específicas, con distintas entidades, previa protocolización de los convenios marco respectivos. Se destaca la gestión para la firma del convenio para articular el Plan Nacional de Diseño con la Subsecretaría de Industria del Ministerio de Economía y Producción de la Nación.

### **Vinculación con la Empresa**

Organización de DyEMza. 1° Jornadas Provinciales de Diseño de productos y gráfico en la Empresa de Mendoza. 30 y 31 de mayo 2003- Centro de Congresos y Exposiciones. Propulsando la relación Investigación+Diseño+Innovación como dinámica social. Gestión de vinculación de las distintas cátedras a instituciones del medio.

### **Transferencias**

Se gestionaron distintas transferencias de producción realizada por alumnos y docentes en coordinación con el IDITS (Instituto de Desarrollo Industrial, Tecnológico y de Servicio). Vinculación con los responsables de la instrumentación en la Fac. de Ciencias Médicas, del traspaso del hospital Ferroviario a la UNCuyo a fin de transferir el trabajo final de tesis de Gráfica "Señalética del Hospital Ferroviario." dirigida por el Prof. E. Castro; y realizada por el egresado J. Pisochin.

Proyecto Diseño de envases para productos artesanales. Microempresas. Entre el Ministerio de Salud y Desarrollo Social (área de Promoción a la Microempresa, Gerencia de Fortalecimiento de la Sociedad Civil) y la cátedra de Diseño de Productos II, de la Fac. de Artes y Diseño, UNCuyo. Este proyecto aplica resultados obtenidos en el Proyecto de investigación de nuestra Facultad Cuyo equipo de trabajo es dirigido por la Prof. M. Armani.

### **Registros y Patentes**

Se coordinaron tareas de Registros y Patentes con el INPI (Instituto Nacional de Protección Industrial).

## Pasantías

El INDI se encarga de gestionar Pasantías Educativas en el marco de la Ley Nacional N° 25.165, a través de Convenios Marco y sus correspondientes actas individuales. Habiéndose firmado hasta la actualidad 50 Acuerdos individuales de Pasantías Educativas.

### Importancia de las Pasantías educativas.

#### Desconocimiento mutuo de capacidades

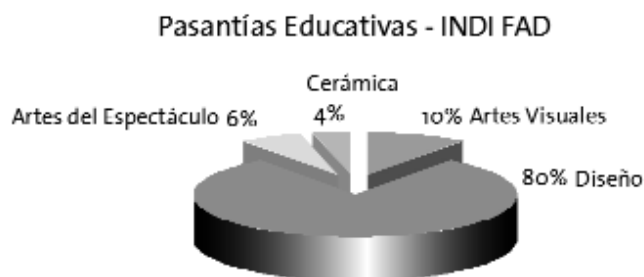
Uno de los principales inconvenientes de vinculación empresa-diseño detectados desde el INDI (Instituto de Diseño) en consultas realizadas a los empresarios y miembros de distintas instituciones locales realizadas luego de la organización de las Jornadas "DyEMza. 1° Jornadas Provinciales de Diseño de productos y gráfico en la Empresa de Mendoza". 2003, era el desconocimiento de las capacidades reales, por un lado de la posibilidad de diseño de la disciplina a nivel local, y por otro el conocimiento de las necesidades del medio real en la formación profesional.

En comisiones organizadas por la Dirección de Vinculación de la Universidad Nacional de Cuyo se comenzó paralelamente a trabajar para estructurar la Ordenanza que regulara la Ley Nacional de Pasantías Educativas (Ley 25.165).

A partir de este marco regulatorio se instrumentó la gestión de pasantías que ha concretado hasta la actualidad Convenios Marco de Pasantías y 50 Acuerdos Individuales.

Ha sido desde el INDI una tarea de aprendizaje muy importante, debido a que no se contaba, previo a esta gestión, con el marco regulatorio, y se participó de la elaboración de este marco desde su inicio, en conjunto con un delegado de cada Facultad de la UNCuyo, lo que permite a las Empresas e Instituciones la posibilidad de articular la interdisciplina al interior de su organización, ya que al firmarse el Convenio Marco de Pasantía entre la Empresa/Institución y la UNCuyo, éstas pueden firmar Acuerdos Individuales de Pasantías con cualquiera de las Facultades.

Decanato solicita al INDI la gestión de los pedidos de Pasantías a la Facultad, por lo tanto se han tramitado todas las solicitudes, para lo cual se elaboró un protocolo de procedimiento elevado a todas las direcciones de carrera. Se destaca el impacto numérico de los Acuerdos individuales correspondientes a la Carrera de Diseño.



## **Conclusiones**

Si bien todas las tareas de Vinculación tienen la misma importancia cuando se propende a la articulación del diseño con el medio, consideramos que las Pasantías educativas son un instrumento adecuado para el propósito de transferencia. Es importante destacar que esta es una tarea nueva en la que es reciente el marco regulatorio y el mismo debe ser revisado a partir de un diagnóstico de las primeras experiencias. En particular, esta gestión ha tenido como preocupación y seguimiento la protección de los intereses de los alumnos, fundamentalmente para que concluyan su formación de grado en tiempo y forma, incorporando un aprendizaje por medio de su inserción en la realidad laboral del medio en donde en un futuro se desempeñarán.

Finalmente, se dejan organizados los distintos procedimientos dirigidos, tanto a las instituciones solicitantes de pasantías educativas (protocolo para solicitar pasantías educativas), como para las Direcciones de Carrera de la Facultad de Artes y Diseño (protocolo para selección y trámite de pasantías educativas).

# Comunicación Académica

*Juan Manuel Torres*

*Universidad Tecnológica Nacional, Mendoza, Argentina*

*Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina*

*Academia Europea de Artes y Ciencias*

---

En primer lugar, es necesario aclarar –al menos apretadamente- la naturaleza de la comunicación académica. Como todos sabemos, los miembros de la comunidad científica hacen público ante sus pares el producto de sus trabajos de investigación a través de revistas especializadas o *journals*, exposiciones de conjunto, ocasionalmente en manuales de texto, informes documentados y, en los últimos años, manuscritos publicados inicialmente en la *web*. Ciertamente, los *journals* se han convertido en los últimos años en el vehículo por excelencia de la comunicación científica, pero también los otros medios forman parte de ella y de modo cada vez más significativo la comunicación electrónica. Es importante notar que las publicaciones tienen para los autores, cuanto menos, dos motivos primordiales y de igual importancia. Por un lado, se trata de dar a conocer a su propia comunidad científica el resultado final de sus esfuerzos y, por el otro, de acreditarse ellos mismos ante sus pares y las instituciones de enseñanza e investigación. Con respecto a esto último, se debe advertir que hoy un profesional sin contribuciones publicadas en *journals* líderes de su especialidad carece de la posibilidad de acceder a un puesto de profesor en los centros académicos tradicionalmente considerados de excelencia o de obtener dinero para investigación proveniente de organizaciones internacionales. Naturalmente, esto también está relacionado con el prestigio y, en muchos casos, con la estima personal de los investigadores, quienes se ven obligados a buscar la continuación de su vida académica en centros de segunda o tercera categoría si no logran publicar en revistas líderes.

El hecho de que los cuadros editoriales de los *journals líderes* estén conformados por los más reconocidos y prestigiosos profesionales de cada especialidad -que son quienes deciden respecto de la aceptación, rechazo o aceptación condicional de las contribuciones sometidas- constituye uno de los principales motivos de la dificultad para lograr publicar en un *journal* de esa categoría. Simplemente porque ellos son sumamente exigentes con respecto a la calidad del manuscrito sometido. Al hecho de la severidad y exigencia de los encargados de juzgar las contribuciones, se suma la cantidad de aspirantes que desean publicar en esos medios, justamente porque quieren mantener sus aspiraciones de acceder a puestos en *centros de excelencia*. Esta situación obliga a menudo a los editores a dejar de lado contribuciones de cierto valor, ya que son considerablemente menores los espacios disponibles que las demandas para publicar. Al respecto, ténganse en

cuenta lo siguiente: una revista líder publica de 4 a 6 números por año, con un promedio de 8 a 10 contribuciones en cada uno. Eso hace que, en el mejor de los casos, el número de artículos por año sea de 100-120. Sin embargo, las contribuciones sometidas a los journal líderes suelen pasar holgadamente las 1000. Un resultado palpable de esta situación es que estos *journals* suelen tener una tasa anual de rechazo del 80% o más y que normalmente es hecha pública por la misma revista.

Alguien podría preguntar, no sin cierta suspicacia, cómo se determina qué es una revista líder. La respuesta en principio es sencilla: aquéllas que se encuentran en forma recurrente en las hemerotecas de los centros de excelencia –institutos y departamentos-. Así, por ejemplo, la revista *Leonardo* (The MIT Press), pues ella no sólo es publicada por una institución de reconocida calidad sino que es material de consulta obligado en los más importantes institutos de investigación de arte y diseño. Podría alguien nuevamente preguntar cómo se determina qué es un centro de excelencia. También aquí la respuesta es sencilla: aquél al cual buscan ingresar alumnos calificados de todas partes del mundo.

En los comienzos de la comunicación científica en el siglo XVII, los medios -como el *Journal des Savants* y los *Proceedings de Royal Society*- estaban destinados fundamentalmente a acreditar descubrimientos y de esta manera a documentar públicamente el mérito y derecho de los investigadores. Hoy las cosas han cambiado bastante: los medios de comunicación científica también ayudan a calibrar la calidad -virtudes y defectos- del trabajo de los académicos, al menos en la mayoría de los casos. De ahí que la ardua tarea de trabajar para alcanzar altos niveles, esto es, para producir una contribución *sometible* a medios de comunicación de excelencia, nunca será en vano, pues siempre será recompensada con la crítica especializada.

Con respecto a este tipo de comunicación científica surge la siguiente pregunta: ¿qué es lo que se evalúa fundamentalmente a la hora de aceptar o rechazar una contribución sometida a una revista de reconocida calidad? Una respuesta usual es la siguiente: el aspecto al que apunta la consideración de los responsables es el progreso del conocimiento. En otras palabras, en qué medida lo afirmado por el autor a modo de conclusión significa un *progreso* para la disciplina en cuestión. Sin embargo, esta respuesta citada es parcial y si no es limitada adecuadamente, lleva a conclusiones inaceptables, algo que no impide que sea una creencia profundamente arraigada en numerosos miembros de la comunidad científica. Las razones de por qué el progreso del conocimiento no es y no debería ser el centro de miras de los encargados de juzgar las contribuciones en revistas líderes son varias. En primer lugar, la respuesta envuelve una concepción acumulativa del conocimiento que no se compadece con la historia de la ciencia, donde las marchas y contramarchas son recurrentes. Ciertamente, si por conocimiento científico se entiende exclusivamente los resultados prácticos, esto es, recetas que permiten alcanzar un fin deseado, entonces se puede sostener la tesis del progreso acumulativo. Esto vale no sólo para fármacos buscados

para éste o aquel efecto sobre el organismo, sino también para muchos resultados de la investigación en arte. Así, por ejemplo, encontrar materiales con especiales virtudes físicas y químicas para el trabajo del artista plástico o nuevas posibilidades sonoras de los instrumentos musicales. Nadie duda que hallazgos de nuevas técnicas y tecnologías representen novedades y ayudan al desarrollo de la ciencia y el arte. Piénsese en la importancia del invento del sistema de llaves para la flauta traversa por las posibilidades que el mismo daba al intérprete.

Pero lo anterior significa limitar la ciencia y en general el mundo académico a la obtención de éxitos en ciencia aplicada. En otras palabras, reducir los resultados de la investigación a aplicaciones prácticas exitosas, pero la investigación no siempre busca resultados prácticos sino que también inquiera por el conocimiento de las causas de estados y procesos, tanto naturales, como sociales. En este sentido, las investigaciones ordinariamente llamadas 'teóricas' también forman parte de la vida académica y, por tanto, sus resultados han de formar parte de aquellos productos que son comunicables a la comunidad científica. Si hablamos de las discusiones teóricas -típicamente pertenecientes al contexto de la investigación básica- es porque en este ámbito es inapropiado hablar de un progreso del conocimiento en el sentido ya descrito.

Un buen ejemplo de estas investigaciones teóricas no exitosas (en el sentido pragmático descrito) son las diversas hipótesis sobre el origen del universo y de la materia, las cuales se sitúan en el ámbito cosmológico. Ellas no hacen ni a las aplicaciones prácticas y ni siquiera a lo que podríamos denominar conocimiento sólido, sino que serán por siempre hipótesis más o menos plausibles. Aquí no es factible hablar de *progreso de conocimiento*, en su lugar sí se puede hablar de *desarrollo del conocimiento*, que es un concepto menos demandante. Fue justamente la labor de los filósofos de la ciencia del siglo XX, como Karl Popper, Thomas Kuhn e Imre Lakatos –entre otros-, demostrar que pensar la investigación y la ciencia en términos acumulativos o de recetas exitosas era ya una rémora del positivismo de Augusto Comte, el cual se mantenía vivo por la enorme incidencia que tenía la investigación aplicada en la comunidad científica.

Resumamos lo dicho hasta aquí, que está enderezado a desentrañar la naturaleza de lo que debe ser juzgado a la hora de evaluar lo publicable en una revista líder. Ciertamente los éxitos de aplicación, los adelantos técnicos que abren nuevas posibilidades al arte y a la ciencia, en la medida en que constituyen una auténtica novedad, cuentan con buenas chances de ser publicados en revistas de excelencia, ya que su valor es, por lo general, objetivamente determinable. Pero también las discusiones teóricas, que no hacen al éxito, encuentran su lugar en las revistas líderes. Como fue dicho, estas disputas no hacen necesariamente al avance del conocimiento entendido en el sentido práctico, pero sí a nuestra comprensión del mundo natural y social.

Es importante en este encuentro reflejar lo expresado con relación al arte. Al igual que sucede con la ciencia, existen innumerables revistas académicas que tratan sobre las artes clásicas y modernas y sus diversos aspectos. Música, pintura, escultura, cine, plástica en



general, etc., encuentran su expresión en el mundo académico y son los medios comunicacionales a través de los cuales se acreditan públicamente quienes trabajan en este ámbito y que no deben ser necesariamente identificados con los artistas. Pero parecería que aquí los criterios para encontrar un lugar en un medio de excelencia deberían ser diferentes al mencionado *desarrollo del conocimiento*. En este punto es muy importante recordar la distinción entre arte, creación artística e investigación en arte. Lo primero se refiere a la producción o reproducción de obras, mientras que esto último engloba mucho más. Antes que nada, la investigación en arte incluye de manera clara todas las técnicas y tecnologías novedosas que coadyuvan a los artistas en la producción de sus obras. Pero también las peculiaridades de las técnicas en las diversas situaciones de utilización. Encontramos aquí una rica vertiente donde los investigadores en arte de nuestro país pueden aspirar a ver sus trabajos publicados en *journals* líderes.

Un ejemplo será suficiente para ver a qué nos estamos refiriendo. Entre las diversas ponencias de estas *Jornadas de Investigación en Arte y Diseño* hemos asistido a una que nos muestra la aplicación de nuevas posibilidades sonoras de la flauta travesera. Este tipo de contribuciones sobre las aplicaciones de nuevas técnicas en diferentes contextos culturales es de gran interés para la comunidad académica internacional del arte. A veces se piensa, equivocadamente, que los *journals* líderes sólo se interesan por lo que de alguna manera es universal o está relacionado con lo que sucede en los países desarrollados. Pero este es un prejuicio: en principio todo interesa, al menos cuando reviste algún carácter novedoso. Pero el interés de los medios académicos internacionales y de excelencia no se limita a las nuevas técnicas o a las peculiares aplicaciones que se hacen de ellas. También las nuevas expresiones estéticas encuentran su lugar en los medios académicos. En otras palabras, nos referimos no ya a la investigación en arte, como indudablemente son -además de la búsqueda de técnicas y tecnologías- la historia de las artes, típicamente la musicología, sino a las obras de arte en sí mismas. Ciertamente, el juzgamiento de los valores estéticos y comunicativos de las obras no es tan objetivo que pueda estar libre de toda subjetividad, pero ese es un precio que se debe estar siempre dispuesto a pagar en arte: la obra de arte tiene su plena existencia en la percepción e inteligencia de un sujeto.

Naturalmente, al lado de las expresiones estéticas, las discusiones teóricas sobre la belleza, el sentido comunicacional del arte, las relaciones entre la percepción del espectador y el fundamento material de lo percibido, etc., forman parte de la vida académica, tanto como las discusiones cosmológicas mencionadas. Y, aunque estas últimas hacen al intento de comprender el mundo, las primeras forman parte de la comprensión de lo que somos y de las peculiaridades de la cultura desde la cual creamos. Notemos que, si bien hemos usado en alguna ocasión la expresión 'comunicación científica', también hemos hablado con más frecuencia de 'comunicación académica'. El arte y, principalmente la investigación en arte, no es lisa y llanamente ciencia. Pero el mundo académico es más amplio que el mundo científico. Consiste en una comu-

nidad organizada de intereses intelectuales ante la cual uno debe presentar el fruto de sus trabajos. Son los pares quienes juzgan.

Pero si el bien el progreso del conocimiento no es una *condición sine qua non* que debe cumplir una contribución académica para ser publicable en un medio de excelencia, existen otros requerimientos que se aplican por igual a todas, ya anuncien éxitos de aplicación, contengan discusiones teóricas, presentación de nuevos modos de expresión artística, etc. Mencionemos algunos de estos requerimientos. En primer lugar, se debe atender al lenguaje. Quiérase o no, la lengua de comunicación académica del mundo de hoy es el inglés. Que ésta no sea una lengua de muchos países que contribuyen al crecimiento académico no es un hecho excepcional y contra el cual debería uno rebelarse. El latín durante siglos y, luego, el francés cumplieron también ese rol. Hablar hoy del lenguaje de la comunicación en los niveles de excelencia es equivalente a hablar de la lengua inglesa. Pero en los *journals* se trata de un inglés austero, del cual está ausente usualmente la dimensión pragmática, como la sobreadjetivación y el lenguaje florido; no sólo ausentes sino que en general juegan en contra de las chances del autor. Para decirlo en pocas palabras: lo que en estos medios se dice, debe ser dicho con extrema sencillez en lo que hace a la sintaxis y a la semántica de la lengua.

En segundo lugar, se debe atender a la organicidad de la contribución, la cual debe estar hecha en función de sostener las conclusiones y los propósitos del autor. Toda contribución debe poseer conclusiones definidas y poseer en su constitución interna las bases sobre las cuales tales conclusiones se apoyan. En síntesis, una contribución puede ser vista como una extensa argumentación probatoria o que hace plausibles ciertas conclusiones. La claridad, precisión, economía, fluidez y conocimiento del estado del arte constituyen también condiciones necesarias para que una contribución pueda aspirar a ser aceptada por una revista líder. Quizás podría resumirse todo lo anterior en la siguiente afirmación: la chance de un manuscrito en una revista de excelencia está en directa relación con la habilidad del investigador para presentar el resultado de su esfuerzo. A su vez, esa habilidad descansa en tener la vista puesta en todas las características enumeradas más arriba. Esto vale para la ciencia, la tecnología y también para el arte y el diseño.

Hemos hablado de la comunicación académica en ciencia y arte, pero mientras qué es la ciencia es una pregunta que tiene una respuesta relativamente precisa, no sucede lo mismo con el arte. Naturalmente, si se quiere tener una visión de la comunicación en arte, se debe poseer una cierta precomprensión de lo que es el arte. No intentaremos dar aquí una respuesta última, pues para ello necesitaríamos de un tratado -y aun éste sería demasiado breve-, pero sí intentar indicar los caminos para llegar a ella, al menos los que ha abierto la filosofía del arte contemporáneo.

Una primera definición o, mejor dicho, concepción del arte, la encontramos en Platón, quien consideraba que lo propio del arte es ser algo representacional. Indudablemente, él tenía en mente la pintura y la escultura a la hora de sentar su

conocida opinión: el arte es imitativo. Similar concepción la encontramos en Aristóteles, para quien el arte imita a la naturaleza. Kant, por su parte, considera que el arte es representación que, aunque no tiene un fin en sí misma, promueve el cultivo de las potencias intelectuales. No es difícil darse cuenta de que cualquiera de estas doctrinas siempre dejará de lado aspectos importantes que hacen a la naturaleza de la obra de arte. En realidad, esto se produce porque querer dar una definición en el sentido clásico, estipulando las condiciones necesarias y suficientes para definir el arte y las actividades relacionadas con él, estará destinado al fracaso.

A veces se piensa que estipular definiciones mediante la técnica de enunciar las propiedades necesarias y suficientes que algo debe exhibir para caer bajo un concepto, en este caso, la obra de arte o la actividad artística, implica de alguna manera introducir preconceptos. En su lugar, es común adoptar el punto de vista histórico. Según éste, no se trata de imponer una definición sino simplemente mirar a la historia de una determinada actividad o sus productos. En síntesis, según esta perspectiva, a la pregunta sobre la naturaleza del arte se debe responder mostrando qué se ha hecho y qué se ha entendido por arte. Sin embargo, este expediente que escapa a las concepciones apriorísticas tiene un problema, ya que la historia es un horizonte abierto y con esta doctrina siempre será dificultoso –si no imposible– juzgar el arte desde el propio tiempo que nos toca vivir. Dicho de otro modo, una aproximación histórica en orden a circunvalar lo que es el arte y la actividad artística servirá fundamentalmente para el pasado, pero no para el presente y, menos aún, para el futuro.

Una luz para salir de este problema que aparentemente no tiene solución, nos viene dada por el filósofo Ludwig Wittgenstein. Éste creó una nueva perspectiva con relación al problema de las definiciones a través de su doctrina del *family resemblance*. Imaginemos una foto familiar: padres, tíos, hijos, abuelos, nietos, etc. Encontrar un rasgo común a todos es imposible, algunos comparten la forma de la nariz, otros el corte de rostro, otros el color de los ojos, otros el diseño de la boca, etc. También podríamos agregar que la foto podría ser repetida con el agregado de nuevos nietos, los cuales quizás agregarán un nuevo rasgo al conjunto que ya estaba presente en alguno del primer conjunto. De manera análoga, nos dice Wittgenstein, muchas veces, en vez de buscar un concepto preciso debemos contentarnos con algo similar. En el caso del arte, se trata de dar un conjunto de rasgos disjuntos y, además, aceptar de antemano que este conjunto puede ser ampliado. Mencionemos algunos de estos rasgos: poseer propiedades estéticas, expresar emociones, ser intelectualmente provocativas o desafiantes, ser todos complejos y coherentes, conllevar significados, exhibir puntos de vista individuales, originalidad, habilidad, pertenecer a las formas artísticas clásicas o tradicionales.

Todo lo dicho anteriormente está en función de describir someramente dos de las principales razones que hacen hoy tan difícil acceder a colocar las contribuciones en *journals* líderes. Sin embargo, si pensamos que publicar en ese nivel académico es condición necesaria para acceder a los centros de excelencia y a sus ayudas económicas,

y si además pensamos que ello comporta prestigio para el autor, su institución y su país, se entiende entonces por qué se debe perseverar en esta clase de intento. Sin embargo, hay un motivo adicional para perseverar mucho más importante aún y que es común que pase inadvertido: cuando una contribución es rechazada -algo que, como se explicó, es regla y no excepción- los responsables fundamentan analíticamente las razones de su rechazo. Ahí es donde se puede comenzar por ver los propios errores, limitaciones o defectos, los cuales vienen identificados y comentados nada menos que por los mejores especialistas de la comunidad científica de cada especialidad. En otras palabras, es ahí donde se puede comenzar a aprender y mejorar. Esta es una situación que, como dijimos, pasa inadvertida con frecuencia. Esos cuadros editoriales de las revistas líderes y sus *reviewers* asociados no son sólo para aceptar o rechazar contribuciones; a través de sus comentarios recibimos graciosamente las pautas para mejorar nuestro trabajo.

Finalmente, y a modo de conclusión general, podemos afirmar que hoy, que vivimos en el mundo de la información, todo aquello que revista alguna novedad, que tenga calidad, que sea útil -en cualquiera de las acepciones que demos al término 'utilidad'- tiene una chance de ser publicado en las revistas que hacen a la cultura universal. La habilidad para presentar los casos y para aprender de nuestros errores en estos caminos de duro ascenso académico y crecimiento espiritual hacen al éxito del esfuerzo.

# Arte y cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo

*Oscar Zalazar, María Forcada, Mónica Pacheco,  
Susana Antón, Elena Dabul y María Inés García*

*Facultad de Artes y Diseño - U. N. de Cuyo*

---

Durante el año 2004, la Universidad Nacional de Cuyo se planteó la posibilidad de propiciar la integración de proyectos de diferentes Unidades Académicas, destinados a la investigación y el desarrollo, y articulados a través de su referencia a la provincia de Mendoza.

La idea de los Programas como macroproyectos surgió con el objetivo de crear y fortalecer grupos de investigación interdisciplinarios, como también para responder a la necesidad planteada por la institución de establecer áreas temáticas para la investigación y desarrollo, las cuales abarcaran problemáticas comprensivas de las diversas disciplinas existentes en el ámbito universitario.

Con los objetivos planteados en esta nueva política institucional para la investigación, el Consejo Superior de la Universidad Nacional de Cuyo dictó la Ordenanza N°86/04, que dispuso la creación de los Programas de Investigación y Desarrollo en el ámbito de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado. En ella se estipuló que los Programas se realizaran con temáticas relacionadas con la Provincia de Mendoza, que vincularan al menos a dos unidades académicas de la Universidad, y estableció cuatro años como plazo de ejecución. Estos Programas debían contemplar no sólo las actividades de investigación y desarrollo, sino también la formación de recursos humanos y la transferencia.

Con este marco conceptual en investigación, la Universidad convocó a la presentación de Programas de Investigación y Desarrollo, estableciendo las condiciones de presentación, evaluación y financiamiento de los mismos, como también las pautas para las becas contempladas dentro de los programas.

Fue importante el interés y la respuesta de la comunidad de docentes investigadores de la institución frente a la temática propuesta: nuestra provincia y sus procesos de desarrollo tanto desde problemáticas de salud, energía, políticas públicas, productos agroalimentarios, calidad de vida, educación, como desde la cultura y el arte, espacio que nos incumbía y al que teníamos –tenemos- mucho para aportar. En la Facultad de Artes y Diseño ya existían investigaciones que se venían desarrollando en

temáticas que se ajustaban al perfil propuesto. Esta Unidad Académica tiene equipos, algunos ya con larga trayectoria, que trabajan sobre el teatro, las artes visuales, la cerámica, el diseño y la música en Mendoza.

Se fueron estableciendo así los contactos entre diferentes grupos de investigación, como también con equipos de otras Unidades Académicas, a fin de ir determinando las posibilidades de poder formular un Programa en común. A través del intercambio de ideas, objetivos y discusión sobre los recortes temáticos que ya se venían desarrollando, se pudieron plantear los puntos de encuentro que dieron lugar al Programa presentado, denominado "Arte y cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo". El mismo se conformó con seis proyectos pertenecientes a la Facultad de Artes y Diseño y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales; algunos de estos proyectos estaban ya constituidos y venían trabajando en sus respectivas temáticas, otros fueron formulados expresamente para su integración en el Programa.

Los Proyectos integrantes de este Programa coinciden al ubicar sus objetos de estudio en el espacio de Mendoza, con una periodización que abarca el Siglo XX, en unos casos a partir de sus inicios, otros más adelante, llegando algunos a prácticas más contemporáneas de finales del siglo. Dado que la producción de trabajos sobre las prácticas culturales de Mendoza en general y sobre el arte en particular es escasa, el Programa busca avanzar en ese sentido, afianzando una línea de investigación sobre diferentes prácticas artísticas y sus significados socioculturales.

El objetivo general del Programa es contribuir al estudio de las prácticas artísticas abordadas, desde sus estructuras, procesos y resultados socioculturales, articulando el análisis de las diferentes dimensiones. De este modo los aportes se ubican en torno a la comprensión de los fenómenos, como también en torno a la preservación del patrimonio artístico y cultural de Mendoza.

La formación y afianzamiento de equipos interdisciplinarios, como objetivo inicial de la convocatoria, planteaba un importante desafío para la conformación y funcionamiento del programa. Había que acordar puntos de encuentro que articularan e integraran los Proyectos participantes. Éstos, abocados a diferentes objetos de estudio, debían, no obstante, mostrar una unidad de criterios y de manejo de categorías conceptuales.

El Programa de Investigación se está desarrollando tanto con dificultades como con logros. Con la perspectiva del tiempo transcurrido se puede observar, en este momento, el proceso que significó la búsqueda de articulación entre los diferentes proyectos y equipos respectivos. Es difícil ajustar el mecanismo, tanto conceptual como metodológico, que admita el funcionamiento en común. No obstante se están teniendo resultados positivos al respecto, permitiendo una mayor eficacia en el funcionamiento. Se ha podido generar un espacio de discusión teórica que enriquece a todo el grupo, como también una discusión en torno a la bibliografía específica. Se ha definido la metodología de articulación de los proyectos a través de la discusión y puesta en común de categorías conceptuales compartidas.

**Algunas de las acciones realizadas hasta el momento son:**

- 1) Regularidad y periodización de las reuniones de los directores de proyecto.
- 2) Exposición interna de los proyectos participantes del programa y sus avances.
- 3) Encuentros con investigadores externos cercanos a la temática del programa. Hasta ahora se ha tenido el encuentro con el Licenciado y teórico del arte, de nivel internacional, Justo Pastor Mellado.
- 4) Realización de un seminario interno a cargo del Dr. Jorge Hidalgo.

**En cuanto a la transferencia realizada, se pueden destacar las siguientes acciones:**

- Presentaciones de ponencias en congresos y jornadas de nivel local, nacional e internacional, presentando resultados de los avances de los proyectos.
- Publicaciones en revistas especializadas nacionales y en actas de congresos internacionales.
- Dictado de conferencias.
- Dictado de cursos.
- Realización de conciertos con obras de compositores involucrados en las temáticas de los proyectos.
- Diseño, edición y producción de discos compactos con fines educativos.
- Formación de recursos humanos a través de la dirección y evaluación de tesis de grado y posgrado, dirección de becarios y formación de posgrado de los investigadores, en curso y finalizadas.

Creemos que este Programa puede significar un importante crecimiento de las Unidades Académicas involucradas, en el campo de la investigación, permitiendo la posibilidad de ir concretando políticas editoriales y de transferencia que beneficien a todos los Proyectos de Investigación de las mismas. A continuación se describe cada uno de los proyectos participantes:

El proyecto *“Entre la tradición y la renovación. Prácticas y cultores de la canción popular en Mendoza desde 1930 hasta 1980”*, plantea el abordaje de la historia social de un proceso musical que significó, en una perspectiva diacrónica, la cristalización de un paradigma de la canción popular primero, la paulatina puesta en crisis de ese paradigma después y, finalmente, la renovación del mismo. En consecuencia, se propone estudiar en primer lugar el proceso de mediatización y cristalización de géneros tradicionales cuyanos. En segundo término, la personalidad de Félix Dardo Palorma, visto como una suerte de artista “bisagra”, en cuanto a la innovación al interior del paradigma. A continuación, el estudio de Tito Francia y su obra musical como punto de ruptura de la tradición que respondió a nuevos modos de pensamiento. En cuarto lugar, el movimiento denominado “Nuevo Cancionero”, del cual Tito Francia es miembro fundador y parte fundamental por sus aportes musicales. Por último, indaga la recepción del Nuevo Cancionero por parte de algunos conjuntos vocales, como es el caso de “Canturía”.

Se busca estudiar la producción, circulación y recepción de estas expresiones musicales y el contexto sociocultural de sus prácticas, interpretando los discursos sonoros como estructura, proceso y resultado social y cultural, articulando el análisis de las diferentes dimensiones, para discriminar las distintas tensiones, estructurales e ideológicas que se manifiestan. Creemos que la música popular de raíz folclórica -o de base tradicional- en Mendoza, ha estado, y sigue estando, muy cruzada por la tensión tradición/innovación, relación frecuentemente conflictiva que expresa imaginarios sociales y musicales. Los diferentes temas del proyecto se abordan desde los planos estructurales como, desde el contexto cultural y la construcción social de significados.

El estudio acerca de los diversos géneros de música popular cuyana de base tradicional, como también de las prácticas de sus cultores, resulta mucho más fructífero con el tratamiento previo de problemáticas más abarcadoras, como son procesos de mediatización, legitimación y de construcción de significados e imaginarios sociales.

En este sentido, se propuso la construcción de un marco histórico a partir de criterios de periodización que toman en cuenta la relación de artistas y géneros con los espacios y procesos abiertos por la modernidad, especialmente los relacionados con la industria discográfica y la radiofonía. Estos circuitos funcionan como verdaderos mecanismos de profesionalización y legitimación en la carrera de los músicos cuyanos.

Por otro lado, se abordó la construcción de significados y los imaginarios sociales existentes en torno de estas músicas, focalizando la perspectiva en aspectos ideológicos, como por ejemplo las ideas nacionalistas que atraviesan el campo, la construcción de sentido a través de las representaciones producidas por la recepción de las músicas y los músicos o el posicionamiento contra hegemónico de la canción con contenido social, en este caso representada por Canturía.

El proyecto "*Raíces: Creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea*", continúa la línea propuesta en 2002, referida a la preservación del patrimonio musical latinoamericano.

El propósito inicial fue construir una herramienta metodológica que brindara una respuesta a las necesidades de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX de la Facultad de Artes y Diseño, mediante una fuerte articulación.

Con los objetivos de rescatar, preservar, estudiar y difundir el patrimonio musical latinoamericano, como parte de nuestra cultura, se creó el portal "*Raíces Musicales*" en internet -[www.raicesmusicales.edu.ar](http://www.raicesmusicales.edu.ar)-. Contiene una base de datos de música académica latinoamericana de los Siglos XX y XXI, diseñada según las normas internacionales, que incluye la música mendocina. Se clasifican obras de concierto para instrumentos solistas, solos con orquesta, música de cámara, obras vocales, corales y sinfónico-corales. Esta realización fue evaluada externamente como única en su tipo en toda Latinoamérica.

Otro resultado ha sido la creación del Archivo de Música Latinoamericana de los Siglos XX y XXI.

En la etapa actual, el recorte es la "música académica mendocina", entendida



como aquélla compuesta por autores nacidos en Mendoza, aunque residan fuera de la provincia, y la música creada en la zona por compositores provenientes de otras provincias y países. La música mendocina ha tenido relevancia dentro del ámbito provincial, nacional e internacional. En cuanto al período elegido, llamamos “contemporánea” a la música compuesta desde 1900, resultado en muchos casos de nuevos y distintos procesos que rompieron con los códigos de la música de los períodos clásico y romántico, comprendiendo una enorme variedad de material musical, con diversidad de técnicas y estilos compositivos.

Con el objeto de una integración con el Programa que nos ocupa, se renovó el portal, con modificaciones sustanciales, como el diseño de un espacio específico para enlace con los sitios de los demás proyectos que conforman el Programa. Por otra parte, desde ese lugar se cuenta con la posibilidad de difundir y transferir los contenidos del programa y los hechos artísticos y culturales de Mendoza de manera masiva.

En todas las etapas se han recopilado partituras, digitalizado obras inéditas y transferidos los resultados a través de conciertos, grabaciones, conferencias, congresos, seminarios y publicaciones a nivel local, nacional e internacional. Además, se realizan transferencias a la Maestría mencionada, a las carreras de grado, a otras instituciones musicales argentinas y extranjeras, a bancos de datos de música universal de entidades internacionales y a proyectos nacionales e internacionales.

Otro aporte al Programa se reflejará en un catálogo de compositores mendocinos y una grabación de música de Mendoza, como revalorización del patrimonio provincial.

El proyecto “*Carlos W. Barraquero y su música*” transita su segunda etapa: Música de Cámara. A través del estudio integral de las obras de música de cámara, se ha pretendido precisar las tendencias compositivas de Barraquero y ponderar las más significativas, generando información de su producción camarística mediante la elaboración de un texto principal y otros anexos, que aportan material de estudio para la interpretación y la creación. Al mismo tiempo, se ha realizado un CD interactivo que comienza en la producción coral con enlaces abarcativos de la época en que vivió, se formó y desarrolló la personalidad de Carlos W. Barraquero. Este CD está programado para que se enlace con otro CD dedicado a la Música de cámara.

De acuerdo a lo propuesto en la formulación del proyecto, se ha logrado un producto que, además de brindar un aporte musicológico y educativo, constituye un merecido homenaje a una de las figuras relevantes en el campo de la composición de Mendoza, con la intervención de músicos y personal especializado de diferentes áreas educativas de la Universidad Nacional de Cuyo, como expresión contemporánea de la producción de Música de Cámara de Mendoza y Argentina.

Este trabajo incluye investigación y desarrollo, y por lo tanto requiere de una constante experimentación y práctica. Ambas se combinan en el estudio, el análisis y la práctica, tanto en la realización de versiones libres sobre las obras de cámara del compositor, como en la ejecución en conciertos, conciertos-conferencia y conciertos-muestra.

A través de un análisis exhaustivo de las obras para conjuntos de cámara de Carlos W. Barraquero, se indagó sobre el uso y la influencia de los rasgos distintivos del folclore argentino, afianzando la hipótesis subyacente de la investigación que consiste en afirmar que en las distintas manifestaciones de creación musical de Barraquero emergen naturalmente rasgos distintivos de la música folclórica argentina.

Con el objeto de conformar un marco teórico que sustentara el trabajo de investigación proyectado, se procedió a la búsqueda de bibliografía especializada en el estudio del desarrollo de la música académica en Mendoza, y especialmente la actividad y formación musical y cultural del maestro Carlos W. Barraquero.

Por otra parte, se procedió a la recolección de las obras de música de cámara del compositor, como material de fuentes primarias. En cuanto a las fuentes secundarias consultadas, tales como grabaciones y testimonios, fueron aportados por los integrantes del Quinteto de Vientos Aconcagua, de la Universidad Nacional de Cuyo, algunos de los cuales, como Samira Musri, Sebastián Benenati y Ricardo Sánchez, fueron alumnos del compositor.

Entre los resultados obtenidos se encuentran los textos *Carlos W. Barraquero y su Música. Segunda etapa: Música de Cámara; Edición y archivo de partituras originales para conjuntos de cámara y versiones de alumnos sobre algunas obras seleccionadas*; el Texto y CD sobre *La flauta en la obra de Cámara de Carlos W. Barraquero*; *la Transcripción para Clarinete y Piano del Concierto para Clarinete y Orquesta*, con Edición Digital y Texto explicativo; *El cromatismo en las versiones corales originales de Carlos W. Barraquero*, con versiones para conjunto de guitarra en edición de CD; *el CD Interactivo mencionado* y *el CD sobre la Música de Cámara, en preproducción*.

En lo referido al proyecto de la tercera etapa: Música Sinfónica, se está trabajando de manera similar a lo realizado en la primera y segunda etapas del proyecto general, "Carlos W. Barraquero y su música".

El proyecto "*Polifonía de fiestas mendocinas actuales: fiestas vendimiales, fiestas patronales y veladas de santos*", a través de un enfoque musicológico crítico, se orienta a considerar la dimensión musical dentro del marco festivo como parte de la compleja trama de voces y significaciones construidas por la sociedad, observando la dialéctica entre el fenómeno musical en contexto y la sociedad que lo construye.

Nuestras fiestas reflejan un amplio espectro: desde lo oficial hasta lo no oficial, lo mediático, lo oculto o producido casi espontáneamente *in situ*, lo masivo o los festejos llevados a cabo por un número mínimo de participantes. Por estas razones las categorías enunciadas en el título de nuestro programa "popular" y "masivo", en algunos festejos relevados, se tensionarían fuertemente si pensamos en vincular ambos términos.

Así también se pone en cuestión el significado profundo del término "modernidad", en relación con las formas de producción musical de las pequeñas comunida-

des en las fiestas de los puestos malargüinos, o vinculado con una fiesta vendimial que asume la forma de show mediático, tensionando al máximo el concepto de “fiesta” como ámbito de participación común de los actores que festejan, y tomando la estructura de una división tajante entre los actores que “muestran” y los que, más o menos pasivamente “observan” directa o mediáticamente.

Cada uno de los festejos relevados constituye un espacio de circulación de músicas, y éstas, a su vez, colaboran en la localización y delimitación de las estructuras de poder, nos ayudan a definir los participantes, revelándonos las condiciones de existencia de los actores sociales (sus gustos, propósitos y creencias). Estas músicas manifiestan huellas y rasgos que denotan su origen y tránsito, así como fenómenos de alteridad y prácticas que asocian a dominantes y dominados como contrapartes de una acción desigual.

En este sentido, las fiestas actuales nos revelan que las músicas regionales negocian permanentemente su identidad sonora, adecuándose a estéticas que las acercan a las exigencias del oyente masivo actual, permitiéndoles, en consecuencia, el acceso al “show” y un mejor posicionamiento en el mercado; lo que significa que las músicas que no negocian su sonido (ya sea por tradicionalismo, elección estética u otras razones) no tienen acceso a los escenarios vendimiales. Tal problema ha sido asumido como criterio, a la hora de clasificar y periodizar los emergentes sonoros.

Nuestra tarea no solamente se centra en agrupar, clasificar u obtener registros sonoros de nuestro patrimonio oral (a veces destinado a perderse); nuestro principal objetivo es la construcción de un relato que exprese la actualidad dando cuenta, tanto del devenir histórico de los festejos, como de las diversas formas de popularidad, imaginarios, narrativas y metáforas; asumiendo los emergentes sonoros como expresiones capaces de permitirnos acceder a nuestra historia social, identidad y posicionamiento cultural, que articula lo local y lo global, reflexionando, finalmente, sobre nuevas formas de interculturalidad y multiculturalidad.

El objetivo principal del proyecto *“Las Artes Visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días: Estudio del comportamiento estético de artistas del medio”*, es responder, clarificar y describir el sentido estético de las prácticas artísticas contemporáneas en Mendoza y las relaciones que se establecen con las condiciones de visibilidad de las obras, en términos de la posible constitución de un lenguaje visual de características específicas.

La investigación se centra entonces en el siguiente interrogante: ¿De qué forma influyen las condiciones de producción en la conformación de posibles estéticas locales emergentes en las obras de los artistas mendocinos?

Por tanto, el objeto de la investigación será estudiar el panorama en el que se defienden las estéticas locales, así como las formas en que se realizan los corrimientos y puesta en escena de las mismas. Asimismo se abordarán los paradigmas que encierran y los supuestos sobre las que se realizan, a través del estudio de obras y textos de artistas y teóricos del medio.

Hasta el momento, en nuestro marco teórico general, aparecen como discursos

paradigmáticos las propuestas de P. Bourdieu cuando analiza, desde una posición sociológica personal, las complicadas relaciones entre pensamiento y realización, entre acción y condiciones para llevarla a cabo. Merecen nuestra especial atención sus conceptos de Interés, Inversión –entendida como “*propensión a actuar, inclinación y aptitud para participar en el juego social e históricamente constituido*” y de *habitus*.

De Néstor García Canclini, asumimos la noción que reconoce a la sociología del arte, el mérito de interrogar las prácticas artísticas en función de las condiciones que derivan de la producción, circulación y consumo de bienes y no sólo de los artistas y la sociedad como unidades apenas conexas entre sí.

En cuanto al tratamiento de la información en relación a las vinculaciones con la cultura de masas -dentro de los estudios culturales- cobra relevancia F. Jameson en cuanto a sus consejos sobre el tratamiento no antagónico de los vínculos entre modernización y tradición. En nuestro caso esto nos coloca en situación de elucidar cómo lo local se globaliza y lo global se localiza en la región.

Todas las relaciones que se pueden establecer en una investigación artística a partir de las propuestas de estos autores, deben tener en cuenta la especificidad del campo y a la vez su dependencia de otros contextos de estudio.

Se trata de una investigación que propone reconstruir el espacio de las disposiciones del sujeto que lo genera, del texto, documento e imagen a interpretar y de los “posibles” respecto de los cuales son interpretadas.

Se ha organizado un fondo documental. Éste asume el archivo de datos que surgen del proyecto y se encuentra en relación directa con los objetivos del Programa de Investigación que nos involucra con relación al objetivo especificado: Identificar el estado actual de producción y circulación del arte visual mendocino.

La base de datos servirá de instrumento de consulta local e internacional sobre arte mendocino en el país y en el mundo. Alcanza hasta el momento la inclusión de más de 200 artistas locales en actividad, ya sea en el medio o en otros escenarios del arte latinoamericano y mundial.

Se están registrando datos y documentación de las exposiciones y textos relacionados en el período de estudio. Para su confección fue necesario identificar las fuentes de información adecuada recurriendo a informantes claves: los artistas y los documentos existentes en los diferentes centros de exhibición de la provincia. A los efectos se determinó el tipo de contenidos que se van a incluir y se confeccionaron grillas para la sistematización de los datos y formularios guías. (Se adjuntan más adelante). La documentación incluye:

- Datos y documentos de Archivos de museos y espacios de exhibición, que funcionan o funcionaron en Mendoza en el período estudiado.
- Cartas, manuscritos y textos inéditos de artistas, críticos y operadores culturales organizados en archivos individuales.
- Catálogos de las principales muestras de arte mendocino realizadas en las últi-

mas décadas, organizados teniendo en cuenta institución y fecha de aparición.

- Catálogos de exposiciones individuales y colectivas de arte mendocino. Noticias gráficas, obras de referencia, obras monográficas. Se realizan actualizaciones constantes.
- Catálogos, libros y folletos que documentan las principales colecciones de arte mendocino que se han formado en el país en el período estudiado.

En relación al archivo anteriormente mencionado, se decidió por parte del equipo y en relación a los aportes al Programa, emprender la realización de una web que se constituye en centro de referencia documental para el arte contemporáneo mendocino, tanto para el investigador interesado, como para toda persona relacionada de distintos modos a la temática.

Hemos utilizado material compilado en una base de datos y portal virtual, tal como textos personales, textos curatoriales, presentaciones en exhibiciones, investigaciones de tesinas o tesis realizadas en el medio, material de difusión en medios masivos de comunicación. En ellos se ha prestado especial atención a aquellos núcleos discursivos que consideran que las obras son el resultado de un complejo proceso de trabajo del artista, en el que confluyen tanto su biografía como el contexto que lo rodea. En este sentido, el material y sus posibles interpretaciones, implicaron para el equipo comprender en definitiva el carácter ideográfico y la dialéctica intrínseca de las individualidades y grupos de artistas que lo produjeron.

El objetivo del proyecto *“Revisión teórica y crítica de la cultura popular en sus relaciones con el orden social, la expansión mediática y el bloque de poder”*, en el marco del programa, se dirige al trabajo de articulación de lo masivo, lo culto y lo popular como espacios de producción, circulación y apropiación del proceso cultural. Desde este punto de vista, se considera relevante la actual discusión sobre los estudios de cultura popular, unos de los espacios de producción académica más fecundo en la escena latinoamericana. En los últimos tiempos, en el terreno de la investigación, se vienen re-discutiendo las ideas e imágenes que construyen lo popular como un espacio de producción, circulación y apropiación del proceso cultural total. La importancia del material publicado sobre análisis empírico (qué hace la gente con los mensajes) y la visibilidad de las culturas populares contemporáneas, ponen en crisis los marcos de referencia creados para otra *“época y espacio”*, es decir, para nuestro modernismo. La crisis de la modernidad, como *episteme*, tiene una doble vertiente: la del legitimismo y la del populismo; una ha colocado la categoría de dominación y de reproducción como única dimensión posible del análisis social; la otra continúa los parámetros del paternalismo violento. De las resoluciones de estos dilemas y, tal vez en la necesaria búsqueda de nuevas perspectivas, podríamos tratar de evaluar las rupturas y las continuidades de las categorías que deberían estructurar nuestro análisis social.

Encarar la nueva discusión en torno a la cultura moderna mendocina, supone superar al menos tres tipos de tradiciones de interpretación de las culturas locales. En

primer lugar, el viejo romanticismo que construye lo local como relictos, como lo pre-moderno; es la cultura rural siempre amenazada por una industrialización de la cultura. En segundo lugar, aquéllos que toman las industrias culturales del primer mundo como parámetro y meta del desarrollo único de las sociedades latinoamericanas, de acuerdo con lo cual la cultura popular podría sólo tomar la forma de la cultura de masas (lo que podría ser una solución, tal como lo proponen las vueltas al arte aurático o como una tragedia, tal como lo anunciaba Marta Traba y su estética del deterioro). Por último, la tradición que sólo adjudica a lo popular una función exclusivamente utópica o emancipadora, en la pureza revolucionaria de sus "obras", destinadas siempre a la liberación (ahorrando el trabajo de una construcción política).

Estas visiones olvidan que lo tradicional y lo moderno no están separados, que no padecemos una fatal incapacidad de producir una modernidad propia, que la tradición es una elección colectiva de lo que se quiere preservar, y que el autoritarismo y el etnocentrismo son las caras del sujeto universal que "juzga" lo que es progresista y lo que no lo es.

La revisión que implica nuestro proyecto se orienta a producir conocimientos sobre las categorías puestas en juego en la investigación del proceso comunicacional moderno.

Se han dirigido varias tesis de grado y posgrado.

Se ha publicado en congresos de la especialidad.

## **Algunas conclusiones del trabajo realizado hasta ahora:**

### **Síntesis general del marco teórico:**

La historia del arte y la cultura locales, en el proceso que hemos denominado de modernidad, no ha sido estudiada desde una actividad interdisciplinaria, tampoco desde un punto de vista social ni desde una perspectiva abarcadora. Entre las causas de esta carencia se encuentra el hecho de que sólo muy recientemente existe un acuerdo generalizado en afirmar que el arte moderno ha dejado de ser el arte contemporáneo. Más allá de la discusión de etiquetas, parece ser que la de mayor fortuna en el campo de las disciplinas artísticas es la de posmodernidad. Sin embargo, desde una posición más actual, el proceso de modernización constituyó y concentró los esfuerzos por crear una cultura propia.

Este Programa cuenta con proyectos que sirven de antecedente, con importantes fundamentos para el tratamiento de la temática propuesta, tanto desde el punto de vista de la historia social, como del devenir de las artes en la música y la plástica.

De allí, los ejes de los circuitos de lo culto, lo popular y lo masivo en el arte y la cultura se refieren a la comprensión crítica de las condiciones de producción, circulación y apropiación de las obras en relación con las prácticas artísticas locales en el horizonte de la modernización.

En la modernidad mendocina, modernidad, vanguardia y cultura de masas son los tres fenómenos que forman, configuran y reconfiguran la tradición cultural local.

**Dificultades epistemológicas:**

Ya hemos señalado que la perspectiva del tiempo transcurrido nos permite observar un proceso que significó la búsqueda de articulación entre los diferentes proyectos y equipos, especialmente en cuanto a la capacidad para escucharnos, para flexibilizar nuestras posiciones teóricas en pos de un enriquecimiento superador y para acordar líneas de trabajo en función de los resultados esperados y la transferencia propuesta en el proyecto inicial.

Metodológicamente se pusieron en discusión una serie de tópicos tales como:

- 1- El problema de la periodización
- 2- La cuestión del espacio en el que se relata y discute la historia
- 3- La cuestión del sujeto.

A partir del planteo de estos tópicos, nos propusimos desarrollar una serie de líneas, a saber:

a. En primer lugar, la formulación de una teoría del arte latinoamericano.

Parece ser que existe consenso acerca del arte latinoamericano; existe una crítica de arte latinoamericano, historias del arte, y una enorme y valiosa cantidad de trabajos en los que se puede leer una tal teoría. Queda el trabajo de articularlos y sistematizarlos. En este caso, una teoría del arte latinoamericano sería una reflexión histórico-crítica sobre el arte y sus relaciones con la historia y la sociedad latinoamericanas. En este sentido, Latinoamérica puede considerarse una categoría cultural. La teoría del arte Latinoamericano es tal vez un espacio en construcción.

En el ámbito de la región, la falta de trabajos sobre los artistas, los acontecimientos y las discusiones que surcaron el período, nos llevaron a plantear el trabajo previo de estudiar monográficamente algunos de los artistas más representativos. Esa problemática podrá resolverse a partir de las bases de datos que se están confeccionando y de la discusión de referentes artísticos que pueda surgir de nuestros futuros seminarios a implementar.

b. La categoría de autonomía relativa del campo artístico alude a un conjunto de instituciones, de formas de legitimidad, de disputa y arbitraje, de lucha por la direccionalidad, por el sentido y el valor de las obras, las poéticas y los artistas, los críticos, etc. Si bien muchos de estos elementos fueron ya señalados por Pierre Bourdieu (sobre todo en su *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983; *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, y *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995), hay que tener en cuenta las observaciones de Andrea Giunta<sup>1</sup>, y sobre todo,

de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo<sup>2</sup>, quienes acertadamente señalan que las categorías de la sociología del arte que propone Bourdieu, están fuertemente relacionadas con su base empírica; la categoría de campo artístico debe ser pensada teniendo en cuenta la situación del “campo” en una situación social e histórica de la dependencia, y la alineación, pero también la resistencia, de la auto-afirmación y de creatividad de nuestros artistas e intelectuales.

c. El actual interés de los Estudios Culturales Latinoamericanos y sus valiosos trabajos sobre consumo cultural nos pueden ser de utilidad en el actual proceso de mundialización. Este proceso enfrenta la construcción de la cultura occidental como metacultura y la emergencia de las comunidades decididas a la afirmación plena de sus identidades. Es ésta la nueva fuente de conflictos, determinando las posibles orientaciones a las que los artistas e intelectuales responden.

Así, a medida que la corriente cultural actual se va constituyendo y organizando, emergen los nuevos escenarios de la producción de la obra de arte, de su valor y de su sentido, espacios que ponen en juego de nuevo las intrincadas y conflictivas relaciones entre lo local, lo nacional y lo transnacional, y que obliga a redefinir las posiciones de todos los productores, grandes o pequeños, celebrados o desconocidos, a los críticos, a los coleccionistas, a los intermediarios, a los conservadores, en una palabra, a todos los que algún negocio tienen con el arte y que, al vivir para el arte y del arte, se enfrentan en unas luchas de competencias en las que se pone en juego la definición de sentido y valor de la obra, la delimitación del mundo del arte, la definición de lo que es un artista y la legitimidad de los propietarios de la cultura.

d. En un contexto histórico “posmoderno”, es decir, en el proceso de imposición de una cultura organizada sobre los ejes del supermercado, el hotel cinco estrellas, el *shopping*, claro bordeado de villas miseria, adquieren significación las prácticas artísticas puestas en juego en nuestra escena contemporánea: esto ha dado lugar a una multiplicidad de actitudes, que van desde una estética divergente, de la resistencia, del diferimiento, hasta estudios de género, entre otros.

e. Las categorías de la nueva crítica de arte pueden ser útiles en el momento de dar cuenta de una cultura de la producción. Las categorías de la crítica y de la historia, de la teoría y de la filosofía del arte, conservan siempre una radical ambigüedad. En efecto, sería necesario discutir esa visión “posmoderna” y “débil” que se nos presenta como una nueva “modernidad”, aunque se declare “pos”; se trata de una corriente que podemos tratar en términos de un nuevo “lenguaje internacional” fuertemente ligado a la agenda única con que el mercado reestructura la esfera pública. Cumple una aparente función contrapública, en tanto introduce temas locales o formas de enunciarlos que los muestra como improductivos para la hegemonía mercan-



til; pero da lugar a una nueva “homogeneización”, pues sólo es local cuando “la diferencia no es conflictiva”.

El crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, en su *Beyond the fantastic*, nos presenta lo que podríamos llamar la “nueva crítica” latinoamericana dentro de los parámetros de los Estudios Culturales Latinoamericanos (ECL). Esta crítica manifiesta una nueva mentalidad, un “panorama mental nuevo”. Según Mosquera, se trata del panorama de un presente post-utópico, resultado del quiebre de la línea de pensamiento de los ‘60. Con esto se cerraría un período cultural y se abre otro, que podemos llamar contemporáneo (un problema a debatir). Este panorama, dice el autor, mostraría los límites de los grandes esquemas de interpretación, de los proyectos de cambio “verticalistas”: “Es mostrar una elevación de la frontera de los grandes planes y una mayor concentración horizontal sobre los pequeños cambios.”<sup>2</sup>

No implica un pesimismo, sino cierto pragmatismo, cierta conciencia de la necesidad de plantear transformaciones más localizadas, resultado de las respuestas más adecuadas a la nueva situación histórica.

Se trata de una operación de una nueva discursividad: la producción de un discurso crítico basado en la sustitución de los términos-llave de la crítica de la primera generación de latinoamericanistas (que organizaban sus discursos con las ideas de “resistencia”, “anti-colonialismo” y “revolución”), por los términos de una *new rhetoric*, organizada sobre los términos de “articulación”, “negociación” e “hibridación”, con lo que se intenta clausurar la gran política y sustituirla por las micropolíticas (una especie de “guerrilla semiológica” destinada a generar nuevas estrategias en guerra simbólica<sup>4</sup>), al desarrollar estrategias específicas, deconstruyendo mecanismos de poder y retóricos, para apropiarse y resignificar las “nuevas experiencias de lo social”, para establecer una política tendiente a confundir los límites, entre lo culto y lo popular, como una nueva lectura de la cultura de masas.

En este sentido, los tópicos y las líneas desarrolladas están orientados a delimitar los marcos conceptuales compartidos, desde donde se articulan los diferentes proyectos del programa ya expuestos en esta conferencia.

Para finalizar, cabe mencionar que todo este esfuerzo amerita la toma de conciencia nuestra, y extensiva a todos los integrantes de la comunidad académica de la Universidad, de la necesidad de instituir un espacio serio de investigación, que supere los juegos burocráticos, administrativos y económicos en que están sumergidos los productos de investigación.

## Notas

1/ Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

2/ Altamirano, C. y Sarlo, B. *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires, Edicial, 1983.

3/ Mosquera, Gerardo. *Beyond the fantastic*. Nueva York, MIT-PRESS, 1996. P. 16.

4/ Gruzinski Serge. *La colonización de lo imaginario*. México, FCE, 1995. Nos parece muy interesante el planteo de entender la pintura como una elaboración simbólico/imaginaria de las formas de situación social y política. Sin embargo, habría que señalar cierta inconsistencia al dotar a la pintura occidental de un carácter siempre progresista.

## Datos de los proyectos integrantes:

- Título del Proyecto: **"Entre la tradición y la renovación. Prácticas y cultores de la canción popular en Mendoza desde 1930 hasta 1980"**

Directora del Proyecto: María Inés García, Co-director: Octavio Sánchez. Integrantes: Gladys Vargas, Diego Bosquet, María Emilia Greco, Jorge Troyano, Federico Matías Laiseca y Cintia Vanesa Molina.

- Título del Proyecto: **"Raíces: Creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea. Tercera etapa: Mendoza"**. Directora del Proyecto: Elena Dabul, Co-directora: Cristina Cuitiño. Integrantes: Dora De Marinis, Mónica Pacheco, Ana María Otero de Scolaro, Silvia Nasiff, Nikolay Grózddev, Mariela Nedyálkova, Diego Bosquet, Carlos Florit, Marina Carrillo, Evelia Sabatini y Francisco Prado. Asesor: Elbio Villafañe.

- Título del proyecto: **"Carlos W. Barraquero y su música. Segunda etapa: Música de Cámara"**. Directora: Susana Antón, Co-directora: Ana María Olivencia. Integrantes: Enriqueta Loyola, Ricardo Romagnoli R., Fernando Ballesteros, Verónica Vera y Verónica Cortés.

- Título del proyecto: **"Polifonía de fiestas mendocinas actuales: fiestas vendimiales, fiestas patronales y veladas de santos"**. Directora: Mónica Pacheco, Co-director: Diego Bosquet. Integrantes: Mario Maserá, Mauricio Gelardi, Ariel Francisco Prado y María Belén Segura.

- Título del proyecto: **"Las Artes Visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días: Estudio del comportamiento estético de artistas del medio"**. Directora: María Forcada. Integrantes: E. González, V. Leal, A. Iglesias, S. Gutiérrez, G. Guilló, F. Ramírez y P. Benito.

- Título del Proyecto: **"Revisión teórica y crítica de la cultura popular en sus relaciones con el orden social, la expansión mediática y el bloque de poder"**. Director: Oscar Zalazar, Co-director Jorge Hidalgo. Integrantes: Milagros Molina, Valeria Fernández Hazan y Juan José Navarro.

# Ponencias

---



## "Rescate valórico del teñido natural en plantas nativas de la Región Valparaíso, para fibra proteica lana"

*Mónica Cornejo Lacroix, Marinella Bustamante Morales,  
Ana María Iglesias Daveggio*

*Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso, Chile (Proyecto DIPUV - REG 11/2005)*

---

El interés para el desarrollo del proyecto surge al constatar el desconocimiento de las generaciones actuales en relación con el trabajo artesanal y la riqueza cromática de las plantas tintóreas. Dicho conocimiento ha ido desapareciendo al ser reemplazado por la aplicación de colorantes químicos y procesos industriales. Sin embargo, este hecho no anula una realidad paralela existente al alero de agrupaciones artesanales.

Por lo cual, los objetivos son rescatar el conocimiento ancestral de comunidades artesanales de las técnicas tintóreas, para recuperar, potenciar y valorar la actividad del teñido natural en la Región Valparaíso, seleccionando plantas nativas con propiedades tintóreas, con el fin de lograr construir el sentido y significado del acto ancestral del teñido textil y de estandarizar y sistematizar los procedimientos de variabilidad cromática.

El desarrollo de la investigación se sustenta en diversas vertientes, como la bibliográfica, el conocimiento de las investigadoras y la experiencia de las Hilanderas de Colliguay, patrimonio vivo que mantienen en su producción textil, la tradición del tejido y el teñido de la Región Valparaíso, Chile. Esta agrupación, de gran trayectoria en la zona central, fue distinguida en el año 2005 con el premio otorgado por el Consejo de Monumentos Nacionales en la Categoría Patrimonio Intangible, fundamentalmente por la tradición y calidad de sus textiles. Poseen la experticia, manejan el nivel de coloración con la intuición y el conocimiento heredado. La forma de traspasar dicho conocimiento es directa y oral, de familia en familia.

Con el rescate de las plantas nativas, siendo apoyadas por un experto para su recolección, reconocimiento y clasificación, uno de los resultados es la realización de una carta cromática de la Región Valparaíso aplicando el tinte al material proteico, lana. Este material se selecciona por ser un recurso natural textil con reconocimiento internacional, característico de comunidades artesanales de nuestra zona y país. Esta carta cromática, además, presenta un estudio comparativo para lograr diversidad de matices. Se aplican distintas variables: a partir del mismo baño de tintura modificando los tratamientos de pre, en y post mordentado, la zona geográfica, la época del año, especie fresca o seca, segmento de la planta, entre otras. Se hace énfasis en el respeto por el ecosistema descartando la flora escasa o en peligro de extinción.

La sistematización y estandarización de los procesos se obtienen al establecer relaciones de peso (entre el material a teñir y el tintóreo), porcentajes, tiempos, temperaturas, mordientes y relación de baño.

Los resultados de la investigación tienen aplicaciones en diversos ámbitos, dentro de los cuales destacan el académico, agrupaciones artesanales y emprendedores motivados por el rescate de las expresiones tradicionales, ya que al recopilar, sistematizar y generar información se está contribuyendo a su validación, preservación y difusión, mostrando su realidad y proyecciones a futuro.

---

## **Estilo e ideología en la obra para guitarra de Carlos Guastavino**

*Cristina Cuitiño*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

Este trabajo constituye la segunda etapa del proyecto “Música argentina para guitarra en la segunda mitad del siglo XX: Carlos Guastavino” (Cuitiño, 2007), subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado UNCuyo, por el período 2007-2009.

Integran el equipo: profesores Laura Guembe, Mariana Alcaraz, Jorge Labanca, Eugenia Henríquez, Fabián Ordóñez, Cristina Dueñas, Sandra Pionetti y los alumnos Juan Rosso y Alejandro Giboin.

La investigación pretende profundizar en la producción guitarrística del autor y analizar cómo se manifiestan en ella los temas de estilo. Se procura describir las estrategias compositivas de la producción, reconocer los aspectos identitarios contextuales, analizar la mediación entre las condiciones socioculturales argentinas en esa etapa y la obra del compositor, e identificar los vínculos que justifican dicha mediación. Se encuadra en los estudios Latinoamericanos sobre Interpretación Musical y en la consideración de los conceptos teóricos sobre Estilo (Meyer, 2000) e Identidad y Contexto (Larraín Ibáñez, 1996), entendidos como una reproducción de temáticas y conceptos en la obra de un compositor, influidos por factores internos y externos. Las obras se analizan como un objeto complejo, observado desde diferentes aristas, interrelacionadas entre sí.

Se consideran datos referidos al pensamiento del compositor, recursos técnico-compositivos utilizados y análisis y comprensión de los aspectos contextuales, porque se parte del concepto de que la interpretación de una obra musical está relacionada, por lo menos, con dos actores: el compositor y el intérprete. Se plantea, entonces, el problema de cómo este último recrea una obra tratando de comprender los criterios que empleó el compositor para su creación.

En la primera etapa metodológica se recopilaron datos de fuentes escritas, partituras y discografías y se utilizaron técnicas cualitativas de las Ciencias Sociales (entrevistas a informantes clave), para obtener datos de la vida, formación profesional y producción del

compositor. En la segunda, en curso, se realiza la observación, descripción y sistematización de los datos recogidos, discusión y fundamentación de los aspectos teóricos, elaboración de conclusiones y aplicación de resultados en la interpretación musical.

Hasta el momento, los resultados nos permiten sostener que Guastavino trabajó con dos lenguajes: la música académica, entendida como aquella que heredamos de la formación europea, y el folklore nacional, comprendido como nuestra música criolla rural. (Plesch, 1999). De la música académica, utilizó frases con cadencias intermedias y finales, texturas con melodías acompañadas, armonías tonales y cromatizadas, modulaciones, uso de adornos y notas agregadas en los acordes. Esta elección se asocia al Sistema Tonal Funcional. Del folklore nacional, tomó motivos rítmicos, combinaciones métricas (3/4 y 6/8), sistema de organización de alturas polarizado, elementos modales propios del folklore argentino incorporándolos a la composición académica, con recursos característicos del nacionalismo romántico.

La capacidad de integrar dos campos sonoros aparentemente disímiles convierte a Guastavino en "*traductor filtro bilingüe*" (Lotman, 1996: 24). Acercamos esta terminología para designar a compositores que han logrado manejar los códigos de diferentes lenguajes, interpretar sus significados y traducir uno de ellos al otro. Guastavino interpretó el lenguaje folklórico y lo tradujo al académico, estableciendo relaciones de equivalencia entre ambos. Así, en el espacio interno de lo académico se ha resignificado lo folklórico, generando una nueva información.

Su personalidad es la de un "clásico" en el sentido más amplio del término. Ello se verifica en su capacidad para perdurar en el tiempo, la aceptación que su música ha tenido en el mundo y la creciente cadena de interés en el estudio teórico e interpretativo, del que este trabajo pretende ser un eslabón.

## **Carlos Guastavino. Evolución hacia un mayor grado de abstracción en el lenguaje compositivo para guitarra**

### **Análisis de la sonata n°3 para guitarra, comparación con la sonata n°1.**

*Juan Rosso Richardson*

*Universidad Nacional de Cuyo*

En este trabajo se pretende realizar un análisis estilístico, según la teoría de Leonard Meyer, de la sonata n°3 para guitarra para observar el lenguaje compositivo utilizado por el autor, comparar el análisis de la sonata N°3 con el de la sonata N°1, observar el proceso evolutivo hacia un mayor grado de abstracción en el lenguaje compositivo y sistematizar los resultados, a fin de colaborar en la elaboración de una propuesta útil para la interpretación musical.

Un problema particular de la obra de Guastavino es el grado de abstracción que adquiere su repertorio a partir de determinada etapa de su producción. Se trata de que en las primeras obras, las citas al folklore argentino son textuales, y paulatinamente se van tornando menos explícitas hasta llegar a un grado de abstracción que requiere un exhaustivo análisis para descubrirlas.

Los pasos que se siguen en la metodología son la relectura del material recopilado, la búsqueda de posibles nuevas fuentes bibliográficas, en la primera etapa. En la segunda etapa se realiza el análisis estilístico de la sonata N°3 para guitarra de Guastavino, comparación analítica de las sonatas N°3 y N°1, sistematización de los resultados en una propuesta para la investigación musical y la elaboración del informe final.

Hasta el momento, en el análisis y comparación de las obras objeto de estudio, se detectan parámetros que las sitúan en la faceta nacionalista del compositor, tales como la imitación del rasgueo de la guitarra, en este caso correspondiente al acompañamiento de la *vidalita chayera*, como la constante alternancia tónica-dominante, de efecto anacrúsico, el ritmo, y la distribución en el registro de la guitarra de dicho ritmo. Habiendo volcado estos componentes en las obras, fijó los parámetros primarios de las mismas: melodía, ritmo, armonía, características constantes en la producción guastaviniana.

Otros recursos compositivos se ven reflejados al realizar la exploración de una gran cantidad de tonalidades en un breve lapso de tiempo, apoyado en características pertenecientes a las citas elegidas, tomando también de ellas el ritmo armónico con el cual es presentada cada figura. Podría decirse que se trata de uno de los puntos de encuentro más importantes entre este recurso y el estilo del compositor, quien siempre mostró gusto por la modulación permanente en sus obras instrumentales.

Por otro lado, el autor se vale de su capacidad para realizar un excelente maridaje: mezcla y mixtura a la perfección dos géneros que definen un primer y segundo tema de sonata. Para ello cita a la zamba, que si bien posee el mismo compás de la *vidalita chayera* (6/8), presenta características marcadamente diferenciadas, tales como el carácter y el uso predominante de la tonalidad mayor (que coincide satisfactoriamente con la tonalidad de la dominante), además, claro está, del factor motivico temático.

Podemos observar en esta comparación, la constante utilización de las reminiscencias provenientes del ámbito rural en la configuración de unidades temáticas; de esto puede inferirse que gran parte de la exquisitamente lograda fusión popular-escolástica que estas obras poseen, se debe a la solidez que aportan a la sintaxis cada una de las características singulares de las evocaciones.

Se considera que este aporte será útil en la etapa de estudio de las piezas de Guastavino para la completa comprensión de su lenguaje musical a fin de una más acabada interpretación.

# Estudio ergonómico y de confort de las personas en postura sedente

## **Análisis y evaluación de tipologías de puestos laborales relevantes en la Provincia de Mendoza**

*Mgter. Roberto Luis Tomassiello - Esp. D.I. Roxana Del Rosso*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

El propósito de esta investigación es generar una *Guía para el análisis del confort postural en productos y puestos de trabajo*, a partir del conocimiento de las condiciones de confort en diferentes ámbitos laborales que utilicen la postura sedente. Para ello se consideran sus niveles de criticidad y la *usabilidad*, es decir cómo una persona puede utilizar el sistema que ha sido diseñado.

El Universo de Estudio comprende los puestos de trabajo en postura sedente de oficinas, vehículos de cargas y de transporte público de pasajeros, y máquinas agrícolas.

La investigación se lleva a cabo con el uso del método propio de la Ergonomía. A tal fin se han identificado aquellos puestos de trabajo con mayor riesgo de lesiones motivadas por la postura sedente, así como sus tipologías y características, partiendo de la población afectada y apelando a registros epidemiológicos de lumbalgias, flebitis, hemorroides, trastornos articulares. Para el diagnóstico se pondrán en práctica herramientas específicas orientadas al análisis postural, tanto objetivas como subjetivas.

Las hipótesis de trabajo planteadas al comienzo de la investigación son las siguientes:

I - el diseño y la posterior aplicación de una Guía específica para la obtención de datos posturales confiables podría ser un factor coadyuvante para el perfeccionamiento de los productos y de los puestos de trabajo, impactando favorablemente en el mejoramiento de la interacción con los usuarios.

II - la acción preventiva y la inversión en un diseño ergonómico de los puestos de trabajo, podría traducirse en una mejora de la salud de la población laboral, reduciendo los costos sociales y contribuyendo al logro de una mayor calidad de vida.

El producto de la investigación constituirá una herramienta válida para diferentes situaciones en las que la salud de las personas esté potencialmente comprometida por problemas patológicos posturales. También puede transferirse a la enseñanza de la Ergonomía en las carreras de Diseño Industrial, Higiene y Seguridad y Medicina del Trabajo.

Actualmente, se está procesando la información lograda para generar el diagnóstico y el producto de la investigación.



## **Dramaturgos mendocinos**

**Sacha Barrera Oro, Sergio Martínez, Iñaki Rojas, Nora Fernández.  
Textos dramáticos y espectaculares. Período 1993 - 2000**

*Laura Rodríguez*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

Una línea de estudio fundamental de la Historia del Teatro en Mendoza es la dramaturgia. Identificar a nuestros autores, sus influencias, su relación con el entorno artístico, el del público y la crítica, es el objetivo de este trabajo, y nos permitirá conocer una zona relevante de la producción teatral provincial, y asimismo la dialéctica existente con la vida social emergente. De esta forma, se podrá arribar a la definición de una identidad teatral propiamente mendocina, orientada hacia el conocimiento de poéticas vernáculas, analizando los textos dramáticos y espectaculares de las obras seleccionadas, así como también su recepción.

De esta manera, se seleccionaron cuatro autores que comenzaron a escribir en el Período 1993 - 2000, y que hoy se han convertido en referentes del campo dramático. Estos son Sacha Barrera Oro, Sergio Martínez, Iñaki Rojas y Nora Fernández, que no sólo escriben, también actúan y dirigen sus puestas, tienen una importante trayectoria, siendo reconocidos en el medio y en los circuitos legitimantes, lo que les ha permitido cosechar premios y distinciones a nivel provincial, nacional e internacional.

Por otro lado, y del análisis de los textos dramáticos de estos autores, se desprenden características comunes en su obra, como la influencia de poéticas europeas, sobre todo del absurdo, que se manifiesta en el uso del lenguaje y en el tratamiento de las dimensiones espacio - temporales. Así, se presenta en la narración la fragmentación, como recurso expresivo del hombre posmoderno, tanto en el tiempo como en el espacio. Por otro lado, el espacio es único y se transforma por la acción de los actores, en consonancia con un escaso uso del recurso escenográfico. En cuanto a lo estructural, las obras se resuelven en un acto único y el lenguaje es coloquial, lo que no quita profundidad al conflicto, que toma tintes ontológicos en unos personajes apenas delineados, que alejándose del prototipo de héroe, buscan representar al hombre y su condición de hombre.

Lo expresado anteriormente responde a una síntesis extrema de la investigación, centrada en lo que las obras de los autores comparten. Sin embargo, lo que los diferencia demuestra la existencia de un "canon de multiplicidad en la dramaturgia local"<sup>1</sup>. Así, entre las obras seleccionadas, encontramos géneros tan disímiles como el del café concert o el drama con tintes de absurdo o grotesco, o el monólogo, que se resuelven según la estética particular de cada autor y de cada puesta en escena.

De esta forma, arribamos a las primeras conclusiones de esta investigación sobre dramaturgia provincial, y encontramos que es un campo de gran riqueza y de calidad en las obras, los textos y sus puestas. Por otro lado, también encontramos una variedad de temáticas y estéticas que apuntan a un público diverso.

Todo esto nos permite afirmar que la dramaturgia local ha creado sus propias poéticas, pero que están influenciadas, tanto por el contexto sociocultural del que emergen, así como también por poéticas foráneas; y reside en la creatividad de cada autor su particularidad y originalidad.

## Nota

1/ González de Díaz Araujo, Graciela. Prólogo a Volumen 1. Ediciones del Carajo. Mendoza. 2002.

## La reflexión metacognitiva en el plano corporal

### Un estudio sobre el aprovechamiento de experiencia previa en la enseñanza de instrumentos musicales

*Alejandra García Trabucco - María Alejandra Silnik*

*Universidad Nacional de Cuyo*

A partir de la década del '90 se observa un interés creciente en los procesos cognitivos involucrados en las artes performativas. En el terreno musical, desde el cuestionamiento del talento innato como condición única para la ejecución experta de un instrumento, se abrieron puertas para la indagación de otros factores que convergerían en la realización exitosa de dicha praxia. Así, se ha llegado a estudiar la incidencia de otras variables en la ejecución musical: la motivación, las habilidades cognitivas y metacognitivas, los perfiles psicológicos más afines al campo musical, la influencia del entorno socio-cultural, la cantidad y calidad del estudio, etc. Las habilidades metacognitivas aplicadas a la ejecución musical han sido abordadas por algunos investigadores (Hallam, McPherson, O'Neill, entre otros), especialmente en relación al estudio individual del alumno y su capacidad de auto-regulación del aprendizaje.

El presente trabajo de investigación es el último de tres estudios de las autoras sobre los recursos metacognitivos del instrumentista principiante, enfocando uno de los aspectos salientes de la ejecución musical, el dominio psicomotor. El objetivo general es profundizar el conocimiento sobre los mecanismos metacognitivos que utilizan los ejecutantes novatos en la resolución del procedimiento de ejecución del instrumento, en el plano corporal.

Actualmente, nuestro interés se centra en el docente instrumentista, entendiendo

que éste puede influir en la posibilidad del alumno de rescatar y resignificar su experiencia corporal previa, paso obligado para lograr el manejo psicomotor del instrumento. Algunas de las preguntas rectoras del trabajo son: ¿cuál es el criterio que tiene el docente en relación al tema corporal en la ejecución instrumental inicial?, ¿cómo lo aborda con los principiantes?, ¿conoce y toma en cuenta la experiencia corporal previa del alumno?, ¿utiliza algún tipo de herramienta metacognitiva, como la analogía, como recurso didáctico en la resolución de problemas?

Se seleccionó una metodología cualitativa, con encuestas y entrevistas como principal herramienta de recolección de datos. Hasta el momento, se realizó una encuesta a los alumnos instrumentistas principiantes de la Escuela de Música de la UNCuyo - Mendoza, con el objeto de obtener información sobre la actitud que sus docentes tienen en relación a la experiencia corporal previa que ellos traen. Con los resultados recientemente procesados se están elaborando las conclusiones, de las que pueden adelantarse algunos puntos salientes.

En general, los alumnos tienen una rica experiencia psicomotriz, tanto en deportes como ejecutando instrumentos de modo mayormente asistemático, y se perciben como hábiles en el manejo del cuerpo. Sin embargo, expresan que los profesores no suelen preguntarles sobre sus experiencias de movimiento y si lo hacen, luego no articulan esta información con la enseñanza de los aspectos motores de la ejecución (postura, equilibrio, resistencia, etc.). Los alumnos recuerdan con facilidad las analogías que los profesores usan para transmitirles aspectos de la técnica del instrumento, y declaran rescatarlas en el momento de estudiar solos, lo que indica el valor que las mismas tienen como recurso didáctico. Sin embargo, no parece haber un fomento de búsqueda de analogías propias del alumno, ni una estimulación de la creación de ejercicios técnicos personales, que fomentarían la metacognición y la auto-regulación del estudio. Todo esto indicaría que se está desaprovechando el capital de experiencia previa del alumno, el cual podría ser redirigido hacia el nuevo aprendizaje de un modo sistemático y eficaz.

El producto final será un texto destinado al docente instrumentista, que guíe en la profundización del conocimiento en el campo del cuerpo y el movimiento, aplicado a la ejecución instrumental. Su originalidad consiste en el rescate y resignificación de experiencia corporal previa como médula del proceso de adquisición de las habilidades psicomotrices necesarias para el dominio del instrumento.

## El lugar del cuerpo en la clase de instrumento

*Ancelma Rosales*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

En el marco del proyecto bianual, resulta necesario conocer los modos en que la temática corporal se hace presente en el espacio áulico, en la etapa inicial del estudio. Se busca describir el entorno que provee el docente de instrumento en relación al dominio psicomotriz de la ejecución musical, investigar cuál es el vocabulario que utiliza cuando hace referencia al cuerpo y también conocer cómo el alumno articula su experiencia psicomotriz previa con los requerimientos del nuevo aprendizaje.

En investigaciones anteriores hemos observado que este aspecto esencial del estudio, el manejo corporal del instrumento, es el menos explicitado en los programas, y que rara vez se menciona como parte de los contenidos que cada profesor abarca. Sin embargo, de modo informal, a través de charlas, los profesores nos reportaron algunas experiencias muy valiosas vinculadas a esta temática, que llevan a cabo en el aula. Esta ausencia del tema corporal en los programas podría entenderse como una falta de valoración por parte del docente, dificultad para presentarlo formalmente en la institución, etc. Esto nos lleva a querer indagar concretamente qué es lo que ocurre en el aula y cómo vive el alumno este problema en particular.

Este estudio se propone indagar, a través de una encuesta, sobre la frecuencia, las circunstancias y los modos en que se apela al cuerpo y el movimiento, desde el lenguaje verbal y no verbal del docente, en las clases de instrumento. Asimismo se busca conocer si existe algún grado de conocimiento y/o aprovechamiento de la experiencia musical y corporal previa que traen los alumnos, por parte del docente.

Esta herramienta fue aplicada a alumnos de primer año de las licenciaturas en instrumento de la Escuela de Música en noviembre de 2007. La encuesta constó de dieciocho preguntas, entre las cuales había preguntas cerradas, analizadas luego en forma cuantitativa, y preguntas abiertas, analizadas cualitativamente.

Actualmente estamos en la etapa de reducción de datos, por lo que aún no puede hablarse de conclusiones, pero sí se pueden adelantar algunos aspectos salientes del material analizado:

El segmento del cuestionario que apuntaba a definir el perfil psicomotriz del encuestado, arroja que los varones suelen tener más experiencia deportiva que las mujeres, y también más experiencias de ejecución musical asistemática (participación en grupos de rock, folklore, etc.). Las mujeres, por otro lado, llegan a la Escuela con más experiencia en actividades artísticas (teatro, plástica) y habiendo estudiado instrumentos en forma sistemática. Vemos una relación entre esta experiencia previa dife-

renciada por género y el reporte que cada grupo hace de sus habilidades: los varones se sienten más ágiles y las mujeres más coordinadas y con mejor motricidad fina. Ambos grupos, sin embargo, declaran que estas experiencias se usan poco en clase, y no ven una articulación entre sus habilidades previas y las requeridas para ejecutar el instrumento. Una lectura más profunda de los resultados nos permitirá saber más detalles del modo en que el profesor se refiere al uso del cuerpo en la ejecución, y si estimula a los alumnos a recuperar y resignificar su experiencia corporal previa en función de la nueva demanda: ejecutar eficientemente su instrumento.

Los beneficiarios de este estudio son, en primera instancia, los profesores de instrumento, cuya práctica docente queda muchas veces aislada de la de sus pares, desaprovechándose las ventajas de un intercambio.

Dado que nunca se ha indagado esta temática en la Escuela de Música, y que consideramos fundamental saber sobre ella para reconsiderar las prácticas de enseñanza de los instrumentos, los resultados aportarán una información novedosa y hasta ahora inaccesible.

Los beneficiarios en el mediano plazo son los alumnos instrumentistas, quienes podrían sacar mejor provecho de sus clases si el contexto que provee el docente reconsidera el lugar del cuerpo en la enseñanza y comienza a tenerlo en cuenta seriamente.

---

## **Impacto de los aprendizajes teatrales sistemáticos en el desarrollo de capacidades sociales y cognitivas en alumnos de primero y segundo año (ex egb3) de la provincia de Mendoza.**

**La enseñanza del Teatro como estrategia para promover en los alumnos movilidad social ascendente.**

*Laura Bagnato; Sandra Viggiani*  
*Universidad Nacional de Cuyo*

Esta investigación aplicada, continuación y profundización de la llevada a cabo en el período 05/07 pretende hacer una inferencia, partiendo de la Teoría del código de Basil Bernstein, e investigar, en un grupo de muestra acotado, si es posible afirmar que el lenguaje Teatro posibilita en la escuela la investigación guiada de "los modos en los que el afuera interviene en la conformación del adentro" y facilita a los alumnos, en el nivel interaccional, procesos de investigación, ensayo y apropiación de principios de selección y combinación de significados relevantes, formas de

realización y contextos evocadores. Principios que al ser vivencialmente apropiados, facilitan la movilidad social ascendente. En paralelo se identificarán, a partir de investigaciones concretas de campo, estrategias de enseñanza utilizadas por los profesores de teatro que estén directamente direccionadas a promover procesos como los arriba señalados. Se partirá de todo lo ya relevado y sistematizado en los dos años de investigación anteriores para avanzar "acercando la lupa" a un recorte más individualizado de la realidad, con metodologías específicas, en la búsqueda de datos más precisos y acotados. Se continuará trabajando con metodología de investigación cualitativa: entrevistas, observaciones, historias de vida y seguimiento de casos testigo, con la intención de que nos permitan un acercamiento enfocado a experiencias significativas de aprendizajes teatrales y evidencias de estrategias de enseñanza explícitamente facilitadoras de transformaciones concretas en la calidad de vida de los alumnos porque lo ayudan a adecuar su modo de ser y estar socialmente. Se espera obtener un Documento en el que, partiendo de lo testimonial, por un lado se puedan identificar constantes que sean indicios demostrables de aprendizajes sociales, subsidiarios del aprender Teatro, como posibilitadores para la superación del marcaje de clase social, en alumnos de primero y segundo año de secundaria de la provincia de Mendoza y, por otro lado, se recojan y sistematicen estrategias utilizadas por los docentes para obtener este tipo de logros.

Este Documento será un testimonio insoslayable del valor de los aprendizajes teatrales en el proceso de conformación de los alumnos adolescentes como sujetos sociales y un apoyo metodológico-didáctico para los docentes de teatro. Se pretende también que sea un material de consulta clave para las autoridades educativas provinciales a la hora de tomar decisiones en el área artística, así como fuente de consulta para publicaciones especializadas, para los profesores de Teatro que integran la RED Nacional de Profesores, para los Profesores de las materias pedagógicas de los Profesorados de Teatro y para todo docente y/o sociólogo de la educación interesado en el tema.

---

## Poética de la Producción en las Artes y el Diseño

*Lic. Silvia Benchimol*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

La investigación de la poética particular de artistas y de obras de arte ofrece posibilidades de comprensión de la obra en el plano de los significados simbólicos y estéticos, captando registros amplios de diversidad, imprevisible mixtura y categorías artísticas nuevas que se producen durante su hacer.

El ejercicio de la interpretación poética sobre un conjunto concreto y determinado de obras de arte, permite la comprensión sensible a los cambios y mutaciones de paradigmas artísticos.

Desde este punto de vista, La Poética es teoría del arte de muy bajo nivel de generalidad, orienta el hacer del artista / diseñador, consiste en: programa de producción, procesos y resultados, que es la obra concreta. Además permite verbalizar los contenidos de procesos hermenéuticos específicos del arte, instituye una metáfora de las representaciones artísticas, ante la imposibilidad de traducirlo literalmente al lenguaje verbal.

El punto de partida de la poética en cuanto perspectiva de investigación del arte son las obras concretas, en su individualidad, diversidad y coordenadas históricas; por ello los resultados de este hacer son presentados a través de una selección de obras y programas poéticos de los hacedores / investigadores integrantes del equipo.

En cuanto al recorte temporal y espacial establecido para este estudio, los objetivos generales de la investigación refieren a proyectar / producir obras de arte y diseño / interpretar sus poéticas. En este sentido "los problemas sobre los que la investigación intenta echar luz" son, en términos concretos: recrear vivencias pulsionales transitivas (Ph. Lersch) del creador, procesos de interacción entre las matrices imaginarias y las visibilidades objetuales de las obras, en su corporalidad matérica, resistencia de la realidad a la actividad del creador, ausencia o desaparición -al parecer necesaria - de inmediatez perceptiva del contexto cotidiano para formar y significar.

Aplicamos, en este sentido, un conjunto de estrategias sistemáticas como: metodologías reductivas y axiomáticas; intuición -fundamentada en información y la percepción especialmente estética, movilizadas por el intelecto, la voluntad y la emoción. Experimentación controlada; introducción de factores aleatorios en procesos de asociación, comparación, combinatoria. Abducción.

Ahora bien, toda producción de conocimiento, de bienes culturales o artísticos está necesariamente situada en coordenadas sociales, históricas y hasta autorreferenciales. Este planteo no significa indeterminación absoluta como condición para la creación: La exégesis de esas situaciones contextuales heredadas e instituidas como "clausura" es irrelevante - en coincidencia con Cornelius Castoriadis- si la reflexión sobre

ellas (y autorreflexión) no es transformada en ruptura, transgresión, apertura. Por ello fue positivo revisar también, en relación a nuestra propuesta, los conceptos de anarquismo metodológico, inconmensurabilidad, subjetividad y libertad de la posición epistemológica de Paul Feyerabend.

De gran relevancia para este proyecto es la teoría fenomenológica de la imaginación, de Gastón Bachelard. Teoría que desarrolla a partir de sus reflexiones sobre el pensamiento creador y productivo en el arte y sobre las posibilidades de una lógica de la innovación e invención.

Provisoriamente se podría afirmar que la creación implica procesos de combinatoria, de constante recombinación. En esta dirección, la figura del creador es desmitificada de su naturaleza "divina" para pasar a ser un observador-investigador reflexivo, crítico, libre de prejuicios que no solamente ejerce la introyección sino, y especialmente, su facultad de imaginación y representación de significados, territorializados en materiales visuales o auditivos: formas, colores, palabras, sonidos.

La capacidad abductiva aplicada y desarrollada en el proceso de la investigación fue y es de gran importancia, pues es "una explicitación de las presuposiciones de los conceptos teóricos de nuestro pensamiento, producto de las prácticas sociales acumuladas en cada signo ideológico, en especial del lenguaje científico, eminentemente social, no idiosincrásico y en última instancia también autorreferencial" (Hugo Mancuso).

Es deseable alcanzar por esta vía -plural, multidisciplinar- planos más allá de lo meramente empírico de los productos y resultados, una problematización y desautomatización de los hábitos de trabajo fundados en el conocimiento acumulado y heredado en cada campo, cuestionar y desmontar "axiomas", prejuicios y aun conjeturas sospechosas de estar alienadas y sumergidas en la obviedad de lo cotidiano académico o laboral.

Frecuentemente se ha dicho que el arte puede ser más cruel que la realidad, porque lo real es superado en verdad por la ficción por una especie de implosión semántica.

También se ha afirmado que el arte es el soporte estético de ideologías -entendiendo en el sentido más amplio posible los dos términos- pues en las imágenes pueden leerse tanto las determinaciones epocales como elecciones estéticas.

Estamos convencidos de que los productos teóricos resultantes de este proyecto pueden ser de especial interés y utilidad para los profesionales interesados del campo artístico, ya sea en el ámbito académico que nos incumbe (en tanto posibilidad de "cuestionar" y "vigilar" nuestros saberes pedagógico-didácticos), como en otros ámbitos de la esfera pública, en ocasiones deseosos de desentrañar el "silencio" inevitable que toda producción artística y/o de diseño social, conlleva y que en nuestros días, frente a los problemas de la masividad de la imagen, son "urgentes" .



## **Transitando los umbrales: la obra de Héctor Romero**

*Prof. Roxana Coll*

---

Retomar la centralidad de las poéticas implica investigar la naturaleza del arte en el campo artístico y del diseño mendocinos. Planteado como problema, pero también como posición en la producción de conocimiento, la investigación traspasa también los límites de la teoría, de la producción de las artes y el diseño, de la historia del arte y de la crítica. Esta ponencia es un ejercicio de esta búsqueda en tanto la historia del arte reflexiona desde el presente en su mirada retrospectiva.

La actualidad del arte local parece confusa: las instituciones que sostienen la enseñanza, difusión y producción funcionan como rechinantes engranajes mal articulados; los artistas hacedores de nuevas tendencias, multiplican versiones y tendencias diversas en sus obras y la no visibilidad de una crítica de débil repercusión en los medios masivos de comunicación actúa junto al trabajo silencioso de la crítica académica. Por oposición, el fenómeno postmoderno es la nueva circulación, vía Internet, de numerosos blogs y páginas de artistas y arte regional. A las falencias de un circuito artístico oficial, cerrado y con ineficientes políticas culturales, se suma el oculto mercado del arte local.

La obra de Héctor Romero se encuentra entre la centrípeta autonomía del arte y la apertura e intercambio con otras disciplinas: arte, ciencia y nuevas tecnologías.

En medio de la aparente debilidad del disgregado campo artístico mendocino, Romero pone nuevamente en debate los límites de la abstracción, la apropiación de nuevas tecnologías, la preocupación por el topos, la contingencia y arbitrariedad de la percepción, la no discursividad del arte y los problemas de la representación.

Durante la infancia y adolescencia de Héctor Romero (nacido en 1960), se instala en la pintura y escultura de Mendoza la moderada absorción de elementos abstractos. Unos pocos viran hacia la no figuración, en su variante abstracto-geométrica y óptica: Beatriz Santaella y Abdulio Giudici, alineados en la cualidad trascendente de las formas y planos cromáticos puros. Por otra parte, la residencia en Mendoza de Rosalía de Flichman aporta el entusiasta experimentalismo informalista. Unos y otros, enredados en el camino abstracto y no figurativo, refieren al diálogo entre arte y ciencia, y aunque, por vías diferentes, apuntan al moderno concepto de autonomía del arte, como realidad autoobjetivada. La posesión del arte y del mundo acentuaba la lectura del espectador, el rol activo de comprensión del mundo exterior. Se instala así un debate estético puesto más en obras que en planteos teóricos, aunque ambas vías apuntaban a la creación de símbolos presentativos y a la no discursividad del arte. A partir de los años 70, algunos otros artistas se suman a esta producción de obras, llamémoslas abstractas como nomenclatura general.

A primera vista, la reciente obra de Héctor Romero pareciera retomar esas búsquedas, como un avance o transformación actualizada del intercambio entre el arte, la ciencia y las nuevas tecnologías.

Silvia Benchimol nos aclara: "La elección de materiales y técnicas, las opciones de configuración están condicionadas por la intención de representar lo irrepresentable de las teorías científicas avanzadas. De éstas, sólo unas pocas han alcanzado expresión matemática y no hay posibilidad de verificación empírica de ninguna." ...

..."Mas la intención de Héctor no es la traducción plástica literal del conocimiento científico, de la física cuántica o de la indagación cosmológica. Su propósito es la objetivación de la "idea" o "imagen" surgida de sus lecturas científicas, generalmente de experiencias de laboratorio verificables en dimensiones espaciales y temporales pequeñísimas, inimaginables, e imperceptibles para la visión y experiencia humana común"<sup>1</sup>. En efecto, desde tiempos remotos las antiguas culturas observaron la naturaleza y produjeron representaciones físicas sobre el espacio y el sentido del tiempo. La física y el arte fueron y son modos y lenguajes únicos y al mismo tiempo, complementarios. Con el tiempo, cada uno se especializó en el empleo de sus propios signos y de sus representaciones simbólicas de ideas abstractas.<sup>2</sup>

Pensamos que esta producción tampoco se trata de una versión actualizada, de una puesta al día del empleo de nuevos procedimientos tecnológicos - como técnicas lumínicas y electrónicas - o de nuevos procesos de multiplicación seriada de obras a través de plotter.

La fluctuación de las percepciones a partir de los cambios de posición del espectador también había sido una búsqueda deliberada que reaparece: "Las pinturas de Héctor Romero exhiben una ejecución técnica rigurosa: límites cuidadosos entre planos, bidimensionalidad estricta entre los planos cromáticos. Éstos, sin embargo, no poseen colores saturados sino grises con variaciones de matices y valores imperceptibles para el ojo no educado" y más adelante..."El aspecto aterciopelado de las superficies pictóricas alude a dimensiones no mensurables, sin referencia en la percepción y vivencia comunes. Figuras geométricas, números, nombres de colores son incluidos en la pureza abstracta de los planos, proponiendo lecturas secuenciadas.

Las cifras no son arbitrarias: representan sistemas binarios, diámetro y curvatura de la Tierra, distancias siderales entre cuerpos celestes expresadas en años luz.

Palabras como fotón, joule, quark, pulsar, cuanto -en dimensiones micro- hasta pulsar, quasar-macro- aparecen como títulos de las obras."

"En relación con la invisibilidad para la percepción normal de teorías o experimentaciones científicas, Héctor elabora sus imágenes en el umbral de lo visible, por lo que las variaciones son extremadamente sutiles." ..."algunas formas, precisamente por estar situadas en el "umbral perceptivo" traslucen incertidumbre acerca de su real emplazamiento, en realidad dudas sobre su realidad entendida del modo convencional".<sup>3</sup> En fin, la percepción es dudosa y las variaciones en la apreciación dependen de la localización del observador. La vivencia artística sugerida provoca sugerencias psicodinámicas y espaciales complejas.<sup>3</sup>

Advertimos, entonces, que Romero no dialoga ni retoma el planteo de aquellas anteriores producciones abstracto-geométricas, ópticas o cinéticas. También difiere en su posicionamiento como artista.

Héctor nos dice... "Me interesa la analogía posible entre representación y teoría matemática en términos de visibilidad". "Lo visible remite a lo no visible y viceversa". "Más que todo es una obra sobre la existencia, las cosas existen pero el juego está en lo que existe y lo que vos vas descubriendo, o sea el espectador va descubriendo, a medida que se va moviendo, que es la lectura de la realidad, de la verdad, de cómo acontecen las cosas. Entonces es un juego, es una obra muy realista, es una forma de acercarse a la realidad."<sup>4</sup>

A diferencia de las obras abstracto-geométricas -cajas, pinturas, objetos o esculto-pinturas de las décadas de los 60', 70' y 80', cuya significación es autorreferencial, Romero presenta su "Serie de objetos electrónicos" como espacio-signo situado, en relación con la localización y digo localización y no cambios de posición del espectador, porque este destinatario concebido por nuestro autor tiene una relación con su entorno. Tanto su obra como su interlocutor están posicionados, situados.

Las lecturas de estas cajas envían a ... "la captación inconsciente de formas (*que*) es la raíz primitiva de toda abstracción, la que a su vez es principio fundamental de la racionalidad" ... "por sublimes que sean las alturas que pueda alcanzar, la mente humana sólo funciona con los ojos que posee y según las funciones peculiares de dichos órganos. Ojos que nunca vieron formas, jamás podrán proporcionar imágenes a la mente"... "Una mente que trabaja con significados debe poseer órganos que la provean, sobre todo, de formas. La visión no es un proceso pasivo, sino que se trata de un proceso de formulación: nuestra comprensión del mundo exterior comienza por los ojos".<sup>5</sup>

Aquí radica el viraje de posición: el arte como construcción imaginativa. La ciencia y el arte son entendidas por nuestro autor como formas discursivas, construcciones humanas, sistemas de significados.

En un posicionamiento postmoderno, Héctor confronta interpretaciones simultáneas y conflictivas entre sí. El efecto de las concreciones materiales, que llamamos obras, producciones artísticas o simplemente arte, nos arroja a realidades inseguras, no confiables. El proceso de aproximación a las series de Romero nos envía a los umbrales del entendimiento, a la construcción provisoria e insegura de conceptos de tiempo y espacio, a intuir percepciones dudosas, equivalencias de tonos y valores, multiplicaciones infinitas de espacio y de luz. La validación del arte moderno había posicionado a la obra y a las intenciones estéticas del autor como parámetros de aproximación e interpretación ineludibles. La primera, como único documento referente de sentido y de lectura de significado/s; al segundo, como elaborador de los criterios necesarios para la comprensión correcta de su hacer y producción.

Estas obras, como signos, sólo se significan y adquieren sentido en las sutiles variaciones de cambio de posición del espectador. Este observa desde "su" lugar. Romero no cierra su discurso en lo estético, él también, como autor, se relaciona con el entorno.

Como enunciamos, el arte en Mendoza presenta una trama de producción, circulación y consumo mal articulados, las instituciones oficiales sostienen con dificultades su andar y el mercado del arte no transparenta sus acciones. Mientras, los discursos críticos -tanto en los medios masivos de comunicación como en el circuito académi-

co-son de débil repercusión. En el área privada, algunas personas, o grupos particulares y otros, como empresas con suficiente soporte económico, emprenden ventas, exposiciones, colecciones, museos de arte. Situación paradójica: la no visibilidad del arte local en sus espacios de culto convive con la industria cultural y con el alcance incalculable de difusión vía Internet.

Las búsquedas abstractas de las décadas anteriores se dirigían a la completud, tendían a la superación del oficio artesanal, subyacía en ellas el deseo de socialización del hacer artístico. La dirección de éstas era la creación de nuevas realidades, un supuesto aún moderno.

El título de la muestra que Romero presentó el año pasado en el Espacio Contemporáneo de Arte, "Paralelaje" alude al desplazamiento virtual y aparente de un objeto debido a un cambio de punto de vista. En el pasado, una confiada voluntad constructiva de lo aún no determinado. En Romero, en cambio, hay un deslizamiento hacia el descubrimiento de una espacialidad y temporalidad imaginadas, intuitivas. Hay un viraje hacia la ampliación de las fronteras de la experiencia y del entendimiento.

En la experiencia diaria y común, el espacio y tiempo presentes de la ciudad de Mendoza, la coexistencia urbana, se mide con encuestas sobre la "sensación" de inseguridad del ciudadano frente a la violencia delictiva. La ciencia nos arroja a la incertidumbre de la provisionalidad e intangibilidad de las teorías matemáticas de espacio y tiempo.

La vivencia de la fragilidad y transitoriedad de la vida humana están exacerbadas. ¿Error de paralelaje? ¿Sólo se trata de discrepancias de puntos de observación y de la imagen de la cosa observada? ¿O de concretar conceptos previos de la cosa misma, para poder abordarla?

Romero es un artista situado. Y nos sitúa en este tiempo y espacio vitales: el de lo difuso, lo opaco, entre lo oculto y lo percibido, entre lo visible y lo invisible, en los umbrales de la experiencia.

Como nos dice el propio autor; "Es la tentativa de exhibir una lógica de la realidad, puesta entre paréntesis, esa lógica de las racionalidades preliminares a la cosa, esa que nos propone describir y acentuar la percepción de la existencia". (Romero, 2007).

### **Notas**

1/ BENCHIMOL, Silvia, **Héctor Romero, la irrepresentabilidad del conocimiento científico actual**, Mendoza, 2006. (inédito)

2/ Signo: fenómeno o acción intencional que, natural o convencional, representa a otro objeto, fenómeno o acción.

Símbolo: objeto, individuo o cosa concreta que sintetiza y evoca una realidad más vasta o una entidad abstracta.

3/ BENCHIMOL, Silvia, op. cit.

4/ Sugestión: proceso psíquico que una persona acepta sin cumplir ninguna verificación racional.

5/ Mariano M. Zamorano, entrevista a Héctor Romero, 2005.

6/ GARCIA MARTINEZ, J.A, en *Arte y pensamiento en el siglo XX* cita a Susan Langer, Buenos Aires, 1973, pág. 63 y ss.

## **Análisis comparativo de la inserción y desempeño laboral de los graduados de la carrera de diseño industrial, con las características psicológicas y de rendimiento académico relevada en su trayectoria como estudiantes. Segunda etapa**

*Porras de Hernández, María del Carmen; Braconi, Laura; Noguera, Walter; Jurado, Oscar; Cívico, Norma; Castro, Edgardo; Yanzón, Laura; Guinea, Carlos; Baumhauer, Ursula; Ricciardi, Alejandra; Buccolini, Mónica; Amadio, Graciela; Ponce, Macarena; Martín, María Belén*  
*Universidad Nacional de Cuyo*

---

El proyecto es continuación del realizado en períodos anteriores, en el que se hizo un seguimiento de todos los ingresantes en su tránsito por la carrera, determinando características psicológicas y pedagógicas comunes en los estudiantes que egresaron, que los diferenciaron de los que desertaron. En esta etapa, se exploró a los egresados en su trayectoria laboral.

Se pretende profundizar la caracterización del perfil profesional, realizando comparaciones con el encontrado cuando era estudiante y con el propuesto por el plan de estudios; detectar características psicológicas propicias para la inserción laboral; determinar las relaciones existentes entre las características psicológicas y de rendimiento académico detectadas y el desempeño e inserción profesional y analizar si las competencias adquiridas en la Carrera tienen correspondencia con las requeridas en el mercado laboral.

El método utilizado fue el experimental ex-post-facto. El universo indagado, en la primera etapa, correspondió a los ingresantes de la cohorte 1995. En la misma, se pudo determinar las características de personalidad comunes entre los jóvenes que egresaron en menos de ocho años; éstas se obtuvieron de un cuestionario y pruebas psicológicas aplicadas en el ingreso. Sintéticamente, se puede decir que denotaron estar bien conectados con la realidad; tener conocimiento y confianza en sí mismos como para imaginarse en el futuro, recibidos (a pesar de las dificultades internas y externas con que se tuvieron que enfrentar). El desempeño académico durante la carrera fue de buen nivel; en las asignaturas proyectuales tuvieron alto grado de autonomía y reflexión.

En esta segunda etapa, se pudo averiguar la trayectoria de 23 de los 28 egresados. Los instrumentos usados para la investigación fueron: encuesta, biografía laboral y

entrevistas a informantes claves. Todos los jóvenes, de alrededor de 30 años, estaban trabajando; algunos habían comenzado antes de recibirse y fueron logrando mejores trabajos en su trayectoria. La mayoría manifestó estar satisfecho.

Las características de personalidad de los diseñadores industriales, que son propicias para la inserción laboral, según juicio de ellos mismos, se expresan como creativos, asumen su trabajo buscando alternativas, flexibles, capaces de asumir tareas muy diferentes. Pueden adaptarse a esa diversidad, incluyendo los cambios y avances en las tecnologías. Tienen agudeza de observación que les permite detectar problemas de diseño y resolverlos con eficiencia al menor costo posible. Las aptitudes que los favorecen, son la posibilidad de establecer buenos vínculos interpersonales, de trabajar en equipos multidisciplinarios y de comunicarse. Tienen la capacidad para tomar los fracasos como aprendizaje. Asimismo, algunas características perturban su desempeño. La falencia más mencionada, es fijar correctos honorarios y la dificultad de formar asociaciones profesionales. Según expresaron, el ser conscientes de las propias debilidades, paradójicamente los desafía a superarlas. Se pudo comprobar que las características psicopedagógicas detectadas durante la trayectoria como alumnos tienen correlación con la forma y calidad de inserción laboral.

Se espera que los resultados de este estudio contribuyan a esclarecer la pluricausalidad que incide positiva o negativamente en la inserción laboral, diferenciando los aspectos personales de los económicos y socioculturales. El tomar conocimiento de los aspectos personales necesarios, favorecerá el desarrollo de las habilidades que posibilitan una adecuada inserción al medio. Cuando la realidad externa se presenta convulsionada y cambiante, el conocimiento de quién es uno y de la identidad profesional, da la más confiable orientación. Si se brindan espacios de reflexión desde la Universidad, se espera lograr una mejor vinculación con el medio.

---

## **Reflexiones en torno a algunas propuestas de mediación pedagógica de los resultados de investigación. Principios orientadores para la difusión del material producido**

**En relación al proyecto "Las artes visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días: estudio del comportamiento estético de artistas del medio"**

*Lic. María Victoria Leal*  
*Universidad Nacional de Cuyo*

---

Se plantea la posibilidad de aprovechar un espacio para proponer algunas reflexiones de sentido en torno a la investigación y sus "resonancias" reales en el ámbito educativo. Para ello nos posicionamos frente al material producido, cuestionándonos acerca de las formas de abordarlo, ya que en el inter juego de esta zona de exploración de la obra de arte se entrecruzan dos subjetividades, la del docente y el alumno, cada cual con sus concepciones previas, además de un contexto que también determina las formas de ver, apreciar, y valorar la situación determinada puesta en cuestión.

El objetivo principal al que se refieren las orientaciones es: responder clarificar y describir el sentido estético de las prácticas artísticas contemporáneas en Mendoza y las relaciones que se establecen con las condiciones de visibilidad de las obras, en términos de la posible constitución de un lenguaje visual de características específicas. En relación a ello los objetivos específicos del área Pedagógico-didáctica son: construir algunos principios orientadores que guíen la toma de decisiones de los docentes con el fin de mediar adecuadamente los materiales que ellos produzcan y que puedan ser aportados por los resultados de esta investigación; resignificar el papel del discurso como eje fundamental y prioritario de la propuesta y como posibilidad de un abordaje significativo y neutral, en sus diferentes modalidades de apropiación; presentar algunas ideas fuerza que guíen la reflexión docente, y de otros destinatarios, respecto de sus concepciones, teorías implícitas y configuraciones didácticas; presentar alternativas pedagógico-didácticas que posibiliten un diálogo creativo con el material, a partir de sus múltiples posibilidades de indagación y abordaje.

En el marco de la metodología general planteada en el proyecto, se ha pensado en una fase de indagación de los discursos producidos por los artistas y por otros, que posibilite buscar ejes de significación desde los que los docentes que mediarán el material puedan anclar sus propuestas. Se trata de mostrar cuáles podrían ser los obstáculos que se presentan cuando un docente toma contacto con el resultado de una investigación de este tipo y quiere mostrarla y enseñarla. Esto supone indagar en torno

a los significados develados en las primeras etapas del proyecto y pensar de qué forma éstos serán apropiados, infiriendo principios orientadores y planteando alternativas de abordaje pedagógico-didáctico.

Hasta el momento se ha trabajado desde el enfoque pedagógico, en la contextualización de la propuesta teniendo en cuenta, por un lado, el marco de las orientaciones curriculares nacionales y provinciales, y por otro, el resultado de las primeras indagaciones surgidas de los objetivos planteados en el proyecto general. De esta indagación han surgido algunas cuestiones fundamentales que resumiremos a continuación:

Primera cuestión: Necesitamos acciones pedagógicas programadas y sistemáticas para generar reales marcos de discusión y apreciación a partir del uso de un pensamiento constructivo.

Segunda cuestión: Tiene que ver con la apreciación de los lenguajes artísticos, la cual supone una tarea de indagación y reflexión previa, que coloca al docente en la figura de mediador de los procesos de aprendizaje.

Tercera cuestión: Tiene que ver con otro de los propósitos del área artística: la apreciación de referentes cercanos y lejanos.

Cuarta cuestión: Tiene que ver con resignificar el lugar de los discursos en el entramado de nuestra cultura.

En este sentido, planteamos que, para articular las subjetividades de docentes y alumnos, usamos como punto de partida el discurso. Se abren aquí muchas posibilidades: podemos partir del discurso en tanto texto con apertura de sentidos, podemos partir de la obra, podemos partir de la imagen de la obra o planear actividades que nos permitan ponernos en contacto directo con la obra, incluso con su creador. Cada una de estas posibilidades puede ser a su vez estudiada y profundizada en relación al lugar de enunciación - a lo que se enuncia- a lo que se omite o a lo que se potencia inter-subjetivamente, pero nada será posible sin previas indagaciones, inquisitivas de sentidos.

---



## Las artes visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días: estudio del comportamiento estético de artistas del medio

### Avances de la investigación

*Mgster M. Forcada*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

Esta investigación forma parte de los proyectos integrados al Programa de Investigación y Desarrollo: "Arte y Cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo".

Intervinieron en ella profesionales, investigadores en formación y estudiantes de disciplinas ligadas al estudio de la praxis artística, la historia del arte, las disciplinas involucradas en las artes visuales y la educación.

El objetivo principal es: responder, clarificar y describir el sentido estético de las prácticas artísticas contemporáneas en Mendoza y las relaciones que se establecen con las condiciones de visibilidad de las obras, en términos de la posible constitución de un lenguaje visual de características específicas. Se centra, entonces, en el siguiente interrogante: ¿De qué forma influyen las condiciones de producción en la conformación de posibles estéticas locales emergentes en las obras de los artistas mendocinos?

En este sentido, algunos de los supuestos en base a los que se construyen las preguntas originarias de la investigación son:

- que es posible caracterizar los elementos que constituyen una estética local.
- que se pueden encontrar relaciones entre esta estética y otros paradigmas de estéticas latinoamericanas, occidentales y/o universales.
- que estas estéticas se realizan en el marco de ciertas condiciones de producción, que determinan a su vez la habilitación de circuitos y el reconocimiento de los artistas y sus obras.

Por tanto, el objeto de la investigación será estudiar el panorama en el que se defienden las estéticas locales así como las formas en que se realizan los corrimientos y puesta en escena de las mismas. Asimismo, se abordarán los paradigmas que encierran y los supuestos sobre los que se realizan, a través del estudio de obras y textos de artistas y teóricos del medio.

A partir del paradigma constructivista, se privilegia el análisis en profundidad y en detalle en relación al contexto. Se trabaja, entre otros métodos, actualmente, con métodos de investigación participante, por lo que la definimos como metodología de carácter cualitativo. Es importante destacar que se han discutido los límites de tal enfoque, en tanto procesos de interpretación sometidos a un minucioso análisis, de mane-

ra que no descuide los aspectos éticos involucrados en las selecciones e interpretaciones que se realicen.

Hemos utilizado, entre otras fuentes: Material compilado en una base de datos y portal virtual, tal como: textos personales, textos curatoriales, presentaciones en exhibiciones, investigaciones de tesinas o tesis realizadas en el medio, material de difusión en medios masivos de comunicación. En ellos se ha prestado especial atención a aquellos núcleos discursivos que consideran que las obras son el resultado de un complejo proceso de trabajo del artista, en el que confluyen tanto su biografía como el contexto que lo rodea. En este sentido, el material y sus posibles interpretaciones, implicaron para el equipo, comprender en definitiva el carácter ideográfico y la dialéctica intrínseca de las individualidades y grupos de artistas que lo produjeron.

Los conceptos básicos teóricos de los que partimos y utilizados hasta el momento, guía para todos los sub-proyectos involucrados en esta investigación fueron:

En nuestro marco teórico general, aparecen como discursos paradigmáticos las propuestas de P. Bourdieu, cuando analiza, desde una posición sociológica personal las complicadas relaciones entre pensamiento y realización, entre acción y condiciones para llevarla a cabo. Merecen nuestra especial atención sus conceptos de: Interés, Inversión -entendida como *"propensión a actuar, inclinación y aptitud para participar en el juego social e históricamente constituido"* y de habitus.

De Néstor García Canlini, asumimos la noción que reconoce a la sociología del arte el mérito de interrogar las prácticas artísticas en función de las condiciones que derivan de la producción, circulación y consumo de bienes y no sólo de los artistas y la sociedad, como unidades apenas conexas entre sí.

En cuanto al tratamiento de la información en relación a las vinculaciones con la cultura de masas, F. Jameson, dentro de los estudios culturales, cobra relevancia en cuanto a sus consejos sobre el tratamiento no antagónico de los vínculos entre modernización y tradición. En nuestro caso, esto nos coloca en situación de elucidar cómo lo local se globaliza y lo global se localiza en la región.

Todas las relaciones que se pueden establecer en una investigación artística a partir de las propuestas de estos autores, deben tener en cuenta la especificidad del campo y a la vez su dependencia de otros contextos de estudio.

Se trata de una investigación que propone reconstruir el espacio de las disposiciones del sujeto que lo genera, del texto, documento e imagen a interpretar y de los "posibles" respecto de los cuales son interpretadas.

En términos de producción teórica esperamos poder contribuir a la reformulación permanente de nuestro accionar actual, en el sentido de promover la imaginación de los interesados en la investigación, en tanto formular posibles estrategias de inserción cultural en el arte visual en el mapa argentino y de relaciones del arte. En términos pragmáticos se prevé, al finalizar la investigación, la publicación de un libro, con ilustraciones de obra y explicaciones técnicas, explicativas e interpretativas de las producciones de los

artistas locales actuantes en el período que nos incumbe, así como la edición de CDS con guía especializada y mediada de artistas locales actuales para difusión en escuelas, centros universitarios, institutos de investigación, congresos, jornadas, etc.

El uso de este material mediado se espera sea útil para interesados especialistas en arte, artistas del medio, comunidades científica y artística, profesionales dependientes e independientes, docentes y estudiantes de todos los niveles de educación en el ámbito local, nacional y regional.

---

## **El grabado mendocino en la encrucijada del Arte Contemporáneo**

*Alejandro Luis Iglesias*  
*Universidad Nacional de Cuyo*

---

Sobre lo que aquí se reflexiona es sobre el desarrollo del arte del grabado en la provincia desde la década del '90. Por lo tanto, y siguiendo a Peñafort (filósofo sanjuano), nos sería útil analizar las categorías de "lo artístico provincial" a fin de entender este fenómeno. Esta categoría de "provincial" es un término relativo, por cuanto desaparece cuando un autor es admitido dentro de categorías más amplias geográficamente hablando (regional, nacional o internacional), aun cuando sus intereses o cauces discursivos reflejen posiciones universales; lo que sucede es que en un proceso de "territorialización" de las artes como manera de catálogo y a modo de explicar aquello que no sucede en los ambientes legitimadores de peso específico (llámese generalmente grandes capitales o centros urbanos) se aplica esta categoría discursiva para explicar fenómenos creativos que aludan generalmente a la "periferia cultural".

Generalmente se encuentran dos planteos en lo que se refiere al "arte de la periferia" o "arte de provincias": por un lado un "culturalismo" que valora a la obra como prueba etnológica localista; y un "esteticismo" que entiende al objeto artístico como arte autónomo, negando el contexto de la cultura en la que fue creado. Gerardo Mosquera señala la existencia de una lucha entre centro y periferia que se libra por medios como la asimilación, la regulación de cuotas (se exportan los fenómenos que sirven a la asimilación) y la afirmación de la diferencia. Flores Ballesteros hace mención de esto y va más allá cuando dice que en las provincias se constituye como una especie de "curaduría invertida", al hacer mención del traspaso del gusto dirigido por criterios metropolitanos a las provincias, constituyendo una suerte de "cultura comisariada"; esto es: la producción local con sus gustos, exigencias y discursos adaptados a las propuestas estéticas venidas de la metrópoli como manera de subsistencia, lo que genera una dependencia estética y cultural y una disolución de los contenidos propios.

Es por ello que una categoría como "lo provincial" es más una enunciación que otorga sentido y define una toma de situación frente a una categoría como "lo metropolitano", es decir: toma las herencias para instalarse en el presente y abogar por un futuro; lo mismo que la metrópoli, sólo que sus "herencias" son diferentes y sus proyecciones e intereses, distintos.

De todas maneras, considero que es necesario repensar las categorías "centro" y "periferia": la periferia no tiene puntos en común, sólo su concentración sobre el centro, y adopta una marginalidad artística como denominador cultural que se lleva como bandera distintiva, aun cuando el artista como ente físico emigre hacia el centro en busca de progreso social y económico. Por tal razón es mejor hablar de "multiculturalización" en historias locales con su propia manera de irradiación cultural, comunicar activamente su propio arte es como una premisa de estas historias locales, ya que estas historias o producciones son "universalmente significativas".

Los grabadores en Argentina siempre tuvieron una fuerte tendencia a la agrupación, ya sea por intereses en común, como por considerarse en la periferia de las artes plásticas que tendía a favorecer a la escultura o la pintura; razón por lo cual siempre se buscó la integración al sistema de las artes de una manera mutualista o grupal en tanto factor de diferenciación de la disciplina. Posteriormente se da la tendencia a la agrupación de forma casi "natural", ya sea por afinidades expresivas o de oficio, ya sea por considerarse al grabado como un remanente de producción artesanal y, como tal, asumir un sesgo de distinción con respecto a las demás producciones artísticas en su carácter de reducto, aislando a la disciplina del acontecer de las artes visuales en el medio y de las propuestas estéticas contemporáneas, buscando su salvación última en la expresividad subjetiva y la permanencia del oficio.

En el inventario de universos personales provinciales, inevitablemente encontramos la repetición de fórmulas consagradas; la tradición perdura a través de una técnica eficiente con óptimos resultados, tanto en xilografías como aguafuertes. Estos consecuentes artistas son los únicos que mantienen vivo el culto a las tradiciones vernáculas, el recuerdo de las "cosas" provincianas o regionales. Tal vez este "recuerdo" se traduzca a una "amaneración" o pervivencia de soluciones técnicas y conceptos acerca de qué es un grabado y cuáles son sus particularidades en cuanto a disciplina; a la vez el "espíritu" gremial al que hacía referencia y la poca presencia de la disciplina en los circuitos culturales de la provincia, sumado a la calificación un tanto artesanal del procedimiento por desconocimiento y la mayor aceptación de rango de "gráfica" para con el diseño particularmente y para con la industria de la imprenta por el otro, motivan el aislamiento en el que se encuentran los grabadores; tendencia que intenta revertirse en los últimos años por parte de los productores más jóvenes y la presencia de los mismos en actividades o espacios alternativos e incorporando a sus producciones (de un alto nivel de "hibridación" disciplinar) una presencia del grabado como recurso y no como fin en sí.

La pregunta que sigue y que explica buena parte del grabado en los '90 en Mendoza es si las poéticas contemporáneas que apuestan por la "hibridación" de disciplinas es impopular o carente de sentido y contenido. Nos preguntamos si todavía es posible identificar criterios de apreciación estética, propugnando una revalorización del "oficio", de los "bellos motivos" (paisajes, composiciones de eminente figuración, abstracción decorativa, etc.) y de las técnicas tradicionales (xilografía, calcografías, sobrevaloración del collagraph, etc.) llamando al abandono del experimentalismo y retornando a la estética convencional.

Parecería que, para los defensores de la tesis propuesta, el arte contemporáneo es una suerte de corrupción de las normas y "valores trascendentes".

Atorresi llama "pseudo cultura" a un modelo que alcanza a todos por igual y que se basa en una pseudo educación que insiste exageradamente en los conocimientos técnicos y neutraliza las resistencias teóricas presentándolas como "superadas" o "arcaicas" o algún otro mote con el fin de disolver el conflicto ideológico; la mera formación es la clave para disolver el campo de fuerzas intelectuales y éticas llamada "cultura", campo que supone la ampliación de las facultades sensibles e intelectuales humanas a partir de la objetivación. Las consecuencias de esta pseudo cultura se encarnan en la pérdida de la capacidad intelectual y en la conformación de un colectivo donde renacen mitologías y supersticiones como la noción de "genio", "talento divino" y otros.

Mendoza nunca tuvo un abandono de ritmos y rutinas plásticas transformadas en sellos de origen (algunas de las mismas han sido señaladas con anterioridad, baste recordar el "trabajo de taller", la preeminencia de lo artesanal en la factura y en los procedimientos utilizados...), pero es necesario destacar que la década del '90 se inicia (en grabado) con el predominio de una subjetividad libre de cuño visual que da cabida a las asociaciones formales e irracionales, es decir que mantienen vivo el "mito del arte": idea de autenticidad, singularidad y presencia del autor en la obra. Hacia fines del decenio surgen dos vías complementarias dentro de las artes gráficas; un arte ligado a cierta apología de los caracteres descriptos y cierto "factor experimental" o propuestas menos preocupadas por lo auto referencial y más preocupadas por las vinculaciones con la realidad social o política, confrontando pasado y presente, memoria, etc.; tendencias visibles aún hoy con matices.

Dentro de estas dos vías propuestas como hipótesis, encontramos, en aquella que apuesta por los contenidos formales de la obra, dos vías paralelas y complementarias en su forma de abordar el proceso creativo, vías que devienen de dos personalidades artísticas que marcan el camino docente por el cual se enseña y aprende la labor gráfica y que son determinantes de las poéticas surgidas durante el lapso estudiado: Cristian Delhez y Carlos Gómez; una tercera vía hace hincapié en los procesos de reflexión y producción creativa de sentido y estaría representada en la persona y la obra de Marcela Furlani. Creo que no hace falta aclarar que no estamos hablando de posiciones antagónicas sino de aspectos singulares por los que transita el grabado mendocino en la encrucijada del arte contemporáneo.

## El Himno Nacional Argentino

### El fracaso de la reforma instaurada por el decreto de 1927.

*Dora De Marinis (UNCuyo) y Ana María Mondolo (IUNA)*

---

Este trabajo tiene el propósito de dar a conocer nuestro proyecto de investigación acreditado por el Instituto Universitario Nacional del Arte (Decreto 2427/93; 2007). El mismo está dirigido por Dora De Marinis y codirigido por Ana María Mondolo.

Nuestro objeto fue comprender el grado de movilidad o de cristalización que puede sufrir un símbolo musical en manos del pueblo (usufructuarios) en favor o detrimento de la opinión de los estudiosos del tema (intelectuales). Asimismo, 1) establecer factores socio-históricos y estrategias personales y/o grupales que por un lado posibilitaron y por otro llevaron al fracaso al Decreto de 1927. 2) Analizar los mecanismos implementados por los intelectuales de la época en favor o en detrimento de la versión de 1927. 3) Analizar la opinión de la población respecto de la versión de 1927, tratando de establecer la permeabilidad que la misma tuvo respecto a las controversias planteadas por la clase política e intelectual.

Desde una base musicológica, en cuanto a métodos, herramientas, procedimientos, conceptos, etc., apelamos a la "Inter-trans-poli-meta-disciplinariedad" (Morín, 2008). Esto es, sintéticamente, trabajar con elementos teóricos epistemológicos de otras disciplinas que contribuyan a los resultados de la investigación. Para el logro de nuestros objetivos tuvimos que rastrear, recopilar, fichar y clasificar materiales específicos; analizar comparativamente la versión de Juan Pedro Esnaola (1860), y la de Floro M. Ugarte, Carlos López Buchardo y José André (1927); analizar los escritos especializados producidos por los eruditos en la materia; analizar los escritos producidos por políticos y ciudadanos; analizar las encuestas realizadas en este período; confrontar el resultado de los análisis.

En esta oportunidad presentamos un recorte inédito del proyecto, referido al citado análisis comparativo de la versión de Esnaola y de la comisión restauradora (1927); así como al análisis de escritos técnico/estilísticos de intelectuales que se pronunciaron contrarios a la reforma. Dichos análisis, teórico/prácticos (confrontación de las versiones en interpretación en vivo por Dora De Marinis), están referidos a aspectos estéticos, técnicos e interpretativos de las versiones.

A partir de este trabajo preliminar, puesto que todavía está en fase de estudio, podemos señalar que, en el transcurso de casi doscientos años, el Himno Nacional Argentino no contó con una versión normalizada. Que todo intento realizado en pos de este logro fracasó por acción de los intelectuales y, sobre todo, por las necesidades expresivas/afectivas de los ciudadanos.

El aporte original de nuestro tema es brindar, por primera vez a la comunidad, un estudio que profundice sobre los antecedentes, alcances y consecuencias del Decreto de 1927, cuya vigencia sólo se mantuvo por espacio de dos meses y provocó la participación y movilización -inclusive violenta- de un grupo muy numeroso de ciudadanos.

Nuestra meta es contribuir al conocimiento artístico y científico acerca del Himno Nacional Argentino. Generar materiales de apoyo para las cátedras que abordan esta temática. Brindar a los ejecutantes y revisores elementos que colaboren a plasmar interpretaciones respetuosas de este símbolo patrio. Lograr una mayor comprensión de un período histórico de nuestro país. Entender conflictos socio-político, culturales y hasta económicos que pueden generarse a partir de determinadas medidas gubernamentales y de competencias públicas motivadas por intereses de los profesionales.

## Fuentes consultadas:

### 1) Publicaciones periódicas

- *La Nación*, enero-diciembre de 1927 / enero-diciembre 1928
- *La Prensa*, enero-diciembre de 1927 / enero-diciembre 1928
- "La Reforma del Himno Nacional. Encuesta de 'Nosotros'". *Revista Nosotros*, Año 21, N° 217, Junio 1927 395-415

### 2) Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNTO, José (2006): "La Nación Post-Imperial. España y su laberinto identitario". *Circunstancia*, Revista de Ciencias Sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset. Madrid (España), Año III, N° 9, enero.
- CANIHUANTE, Gabriel (2005): "Paisaje y Turismo en la Formación de la Identidad de Chile". *Aportes y Transferencias*. Universidad Nacional de Mar del Plata, año/vol. 1, N° 009, pp. 75-92.
- COPLAN, David (2008): "Músicas". Portal de la UNESCO. (consultado en febrero de 2008) <http://www.unesco.org/issj/rics154/coplanspa.html>
- MONDOLO, Ana María (2005): "Siglo XX: Leyes, Decretos, Resoluciones y Fallos Judiciales" (capítulo en: Vega, Carlos: *El Himno Nacional Argentino, Creación, difusión, autores, texto, música*. Bs. As., EDUCA, 2005. Primera reedición).
- MORÍN, Edgar (1981): *El método I. La naturaleza de la naturaleza*. Traducción Ana Sánchez. Madrid, Cátedra.
- ----- (1990) *El paradigma perdido*. Madrid: Kairós.
- ----- (1999) "Los siete saberes necesarios para la educación del futuro". Traducción: Mercedes Vallejo-Gómez. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París 07 SP, octubre.

- ----- (2004) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- ----- (2008) Boletín N° 2, Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires (CIRET). (consultado en febrero de 2008). <http://www.pensamientoComplejo.com.ar/>
- PADILLA, Alfonso (2000): "El análisis musical dialéctico". En *Música e Investigación*, Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", año III, N° 6.

---

## Rasgos melódico- rítmicos de la música folklórica argentina en el concierto para clarinete y orquesta de Carlos W. Barraquero

Mariana Porta

Universidad Nacional de Cuyo

---

Este trabajo de investigación, inserto en el proyecto Carlos W. Barraquero y su música. Tercera Etapa: Música Sinfónica, tiene como objetivos principales reconocer y explicitar los rasgos de la música folklórica argentina presentes en dicho concierto; relevar la recepción de la obra en críticas periodísticas y testimonios de colegas músicos; difundir la obra del compositor; proporcionar nuevo material de estudio que facilite la interpretación de la obra; y ampliar el conocimiento y propender a la expansión del repertorio de la música argentina del siglo XX.

La hipótesis planteada infiere que la presencia de giros característicos de la música argentina de raíz folklórica es un elemento esencial en el Concierto para clarinete y orquesta de Carlos W. Barraquero.

La metodología sugerida para la concreción de este proyecto está determinada por la recopilación de datos a través del rastreo bibliográfico y de documentos, comentarios periodísticos y entrevista al Licenciado Julio Lonigro, quien estrenó la obra; la investigación y análisis, de acuerdo a un trabajo simultáneo de audición y lectura de la partitura; la selección y elaboración preliminar de las comprobaciones obtenidas para su posterior redacción; la redacción del análisis; la evaluación de los resultados obtenidos; y el armado y redacción definitiva del informe final.

Hasta el momento, los resultados obtenidos son los siguientes:

- Rasgos melódicos: empleo del modo mayor, del modo Lidio (escala mayor con el 4° grado ascendido), del modo Pentáfono A (según Carlos Vega) y de 5ª paralelas, giros melódicos del Triste y de la Tonada (3ª paralelas, melodía cantábil y sentimental).
- Rasgos rítmicos: de la Vidala (compás de 3/4, ritmo de negra con puntillo- cor-



chea- negra); del Vals; de la Tonada (polirritmia 6/8- 3/4, ritmo de corchea- negra o negra- corchea); del Triste (arpeggios simulando a la guitarra con el primer tiempo en silencio de semicorchea, en 6/8, polirritmia 6/8- 3/4); de la Habanera (ritmo de corchea con puntillo- semicorchea- corchea- negra).

Las transferencias se realizarán a través de la participación en Congresos y jornadas de investigación, audiciones radiales y posible publicación, y los beneficios se relacionan con la actividad musical y con la actividad científica. Desde el plano de lo musical, se espera que esta investigación aporte a la comprensión de la obra, tanto para el intérprete como para el oyente. En relación a lo científico, se trata de crear material novedoso, y utilizable en futuros trabajos de investigación.

---

## **El rol de las Instituciones de memoria y circulación artístico visual**

**Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza. Gestión durante la década del '90.**

*Silvana Gutiérrez.  
Facultad de Artes y Diseño.  
Universidad Nacional de Cuyo*

---

El objetivo principal del que parto es: considerar la gestión institucional dentro del campo artístico -en su formulación de plataformas de interacción, marcos de pertenencia y aprehensión, así como en su posición actual como núcleo en el establecimiento de estrategias de inserción y lineamientos de acción- como "formulaciones" que dan cuenta, al tiempo que generan condiciones para los comportamientos artísticos.

Esta consideración busca, en el análisis de gestión institucional y mediante la formulación hipotética de agendas, conceptualizar su ámbito de acción y objeto, sus relaciones con la sociedad, su dominio funcional y la lista de tareas de que se ocupan, así como un orden de prioridades.

Asimismo, existen objetivos de índole programática:

Generar fuentes primarias y análisis cualitativos que nos permitan posteriores mapeos del campo artístico general, desde los archivos y las fuentes orales referidas a la gestión de la década del '90 en el M.M.A.M.M.

Analizar la relación que la institución mantuvo con el arte en general, en sus producciones y construcciones teóricas, su asociación, aproximación o rechazo, adhesión a, y tipo de relación establecida con el campo.

Estos objetivos parten de considerar las operaciones de construcción de sentido sobre el arte y la construcción de "objetos" que participan de él, en el marco de las

relaciones de circulación, validación y formación, en las prácticas institucionales del campo artístico mendocino.

### **El MMAMM<sup>1</sup> y su gestión de memoria y cultural.**

Dadas las características del objeto, la metodología de investigación se inscribe dentro del paradigma cualitativo:

- Un propósito descriptivo y explicativo, de exploración e interpretación, con orientación a la generación de interpretaciones teóricas.
- Un método de recolección de datos informativo, muestras pequeñas, observación y entrevistas.
- Un análisis inductivo. Es decir, la extracción, a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares, del principio que en ellas está implícito.
- Herramientas: entrevista en profundidad y
- Observación participante, entrevistas individuales abiertas y semiestructuradas.

En el caso del análisis y reflexión de la información en general, se desarrolla un proceso en el cual la recogida de información está en relación dialéctica con la elaboración teórica.

Por último, detección de datos o temáticas recurrentes, conceptos, proposiciones, e interpretaciones, y posterior elaboración de categorías y detección de paradigmas.

Hasta el momento con los resultados presentados en la primera etapa de investigación, se adelantan fundamentalmente aspectos de la construcción del objeto teórico. Asimismo, la delimitación y caracterización del abordaje y el cuerpo de teóricas desde donde se procede al análisis y arribo de conclusiones.

Los resultados esperables son: relevar panorámicamente las gestiones que han involucrado a la institución MMAMM, su gestión de memoria y cultural, así como las operaciones de sentido, y el sentido que producen respecto del arte mendocino. Establecer relaciones entre éstas y las producciones artísticas, que permitan individualizar coordenadas sobre el acontecer artístico mendocino actual.

Como principal abordaje, se plantea el trabajo sobre las condiciones del arte. Ello significa cuestionarse sobre contextos, estados de situación generales y particulares de la práctica, el conocimiento y la teoría, y/o circunstancias, acontecimientos, casualidades (entre otras), primarias para que a un objeto se le dé existencia en un tiempo y espacio dentro del campo del arte (y al campo mismo). Condiciones que previamente a su inscripción, en su proceso producción, le afecten.

En esta investigación pretendo realizar una compilación y posterior análisis de fuentes y datos, respecto de las gestiones realizadas durante la década de los noventa en el Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza, con el fin de distinguir las condiciones que de su accionar y su posición contextual, se imprimen en las obras y dentro del campo artístico local, como coordenadas analíticas sobre la inestabilidad y autonomía del campo. Posteriormente pensar, reflexionar, generar y proponer acciones de fortalecimiento.

### **Notas**

1/ MMAMM: Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza.

## La Flauta contemporánea

### Aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical

Mgter. Beatriz E. Plana

Universidad Nacional de Cuyo

---

La presente investigación sobre la flauta contemporánea y las técnicas extendidas (T.E.) surge a partir de diversos proyectos realizados en el ámbito de la FAyD y la SECTyP de la UNCuyo. En primer lugar *"Música Contemporánea Latinoamericana para Flauta"* y luego *"Música Argentina contemporánea para Flauta"*. En nuestros estudios de posgrado también abordamos este tema, concluyendo con la Tesis de Maestría *"Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga"*; en ella se tomaron las propuestas de los tres compositores y el modo de utilización de las T.E. en la flauta en sus repertorios, incluyendo la interpretación de las obras para el Concierto Tesis. Cabe destacar que Mario Lavista es mexicano, Adina Izarra es venezolana y Diego Luzuriaga ecuatoriano, y que los tres abordaron ampliamente la flauta en sus composiciones, tanto en forma solista, música de cámara, flauta y tape, flauta y orquesta, etc.

Advirtiendo entonces que el repertorio para flauta de estos autores es muy vasto, se vio la necesidad de realizar diferentes trabajos de investigación que ocupen individualmente la obra de cada uno, bajo el concepto de la "flauta contemporánea", construyendo así una línea de investigación hasta ahora inexplorada en el ámbito de la Universidad. De esta manera, la investigación correspondiente a la primera etapa, *"La flauta contemporánea en la obra de Mario Lavista: aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical"*<sup>1</sup>, se dedicó a la obra completa para flauta de Lavista, incluyendo la grabación de un CD, en tanto que la investigación en curso corresponde a *"La flauta contemporánea en la obra de Adina Izarra: aplicación de las técnicas de vanguardia en la ejecución musical"*<sup>2</sup>. Hasta el momento se ha realizado el relevamiento, acopio y selección de obras para flauta de Izarra, se han tomado las obras correspondientes a los años 1989-1992 clasificándolas como una primera etapa en su composición para flauta, y se realizan en ella el análisis de los recursos de vanguardia, el análisis acústico de los fenómenos sonoros, la clasificación de recursos de técnicas extendidas aplicadas, la tipificación de técnicas propias de la autora y el estudio interpretativo de las obras de la primera etapa. El trabajo prevé completar el análisis en las siguientes etapas de composición, para detectar el grado de aplicación de las técnicas extendidas en su repertorio más reciente.

Nuestro objetivo general es el de incorporar nuevos recursos técnicos y musicales en la formación del flautista, como resultado del análisis y abordaje interpretativo de las obras para flauta de Adina Izarra; además, particularmente, explicitar qué especificidades utiliza el intérprete para incorporar las T.E. en la flauta.

Sin dudas que los estudios sobre la música latinoamericana contemporánea han sido en las últimas décadas de vital importancia para valorar la obra compositiva de aquellos maestros referentes de la música de la región, habida cuenta del gran desconocimiento acerca de su tarea creativa. Un paso que continúa avanzando en esta valoración lo constituyen los estudios acerca de la interpretación de la música latinoamericana. Es hacia allí adonde apuntan nuestras investigaciones, procurando ser una herramienta de trabajo para intérpretes y compositores en el ámbito del grado y posgrado universitario que deseen abordar las técnicas extendidas en la flauta<sup>3</sup> .-

### **Notas**

1/ Plana, B. (2005-2007, Sectyp UNCuyo).

2/ Plana, B (2007-2009, Sectyp UNCuyo).

3/ Durante la exposición en las Jornadas se abordaron los ejemplos musicales de aplicación de técnicas extendidas extraídos de las obras seleccionadas de los autores citados, interpretados en las diferentes flautas en vivo por la autora.

## **Vinculación Universidad-Sector productivo**

### **La Carrera de Diseño en la Universidad Nacional de Cuyo y la industria de Mendoza**

*Mgter. Roberto Tomassiello*

*Universidad Nacional de Cuyo*

Esta investigación se dedica al estudio de la *vinculación Universidad-Sector Productivo*, específicamente la Carrera de Diseño en la UNCuyo, con el ámbito de la producción mendocina. En su desarrollo se han estudiado diferentes modalidades históricas y actuales de la citada vinculación, planteándose propuestas para optimizarla.

Las hipótesis que orientan dicho estudio establecen que la insuficiente articulación, se debería a una escasa *cultura de diseño* en el medio. Ello implica un cierto desconocimiento del Diseño, de sus características y campo operacional, y de la valoración de sus posibilidades como actividad profesional, lo cual tendría que mejorarse para integrar ambos campos de un modo sistemático. En tal sentido, una mayor vinculación podría aportar ventajas competitivas para el Sector Productivo, siendo también fuente de recursos para la Universidad.

Por otra parte, como la Carrera de Diseño tiene una orientación *profesional y no científica*, apunta al logro de una formación para operar concretamente en el ámbito

proyectual. Sus docentes por lo general comparten el trabajo académico con el ejercicio de la profesión y, con frecuencia, dedican sólo un tiempo parcial a la Universidad. Por esta razón se ven restringidas sus posibilidades de intervención en otras actividades, más allá de la enseñanza y, con menos frecuencia, en investigación.

La elaboración del trabajo ha requerido del diseño de un método que combina la indagación bibliográfica, y de archivos y diarios, aplicando entrevistas en profundidad semiestructuradas a representantes de diferentes sectores relacionados con esta problemática, para conocer el estado de la realidad actual sobre el tema. Por otra parte, se han elaborado modelos gráficos para la visualización de las principales modalidades en que se ha manifestado la vinculación entre la Carrera de Diseño y el Sector Productivo, en el ámbito de la UNCuyo.

---

## **Imagen y conducta 4:**

**Diseño y Seguridad Vial. Impacto del afiche publicitario sobre la atención del conductor de transporte público y su correlación con la Seguridad y el Ordenamiento Vial.**

*Viviana Zani; Delia B. Luna; Juan C. Melocchi; Ricardo D. Colombano;*

*Claudia S. Cabut; Claudia Paccacio; Anahí Reguero; Marta G. López;*

*Carina T. Soria; Mirta Villegas; Claudia Freire; Silvina M. González;*

*Fabrizio O. De La Vega; Cecilia Monllor; Fanny Ortiz Lavado; Natalia A. Sifón.*

---

El acontecimiento sociocultural de la comunicación visual, ha transformado la vía pública en un importante soporte publicitario. De este modo, caben ciertas reflexiones al respecto en relación con la seguridad y el ordenamiento vial: ¿el diseño de afiches publicitarios implementados en puntos críticos de tránsito tiene correlación con la seguridad vial?, ¿un afiche publicitario mal implementado podría ser factor de distracción para el conductor, y así constituirse en otra causa que pudiese provocar un accidente de tránsito?

A partir de la observación sobre la realidad que muestran las calles de nuestra ciudad capital en Mendoza, se detectó que ciertos afiches publicitarios y su ubicación en la vía pública actúan, en determinados espacios, como *distractores* que provocan nuevas situaciones de imprudencia en el tránsito.

Mediante una metodología centrada en el diferencial semántico que permitirá inicialmente poder medir y diagnosticar el impacto atencional de los afiches callejeros, implementados en puntos críticos de tránsito, provocado en los conductores profesionales y no profesionales. Con la obtención e interpretación de estos datos este pro-

yecto procura: *determinar la correlación* entre el emplazamiento del afiche publicitario en el espacio urbano y la seguridad vial, analizando el impacto de la publicidad gráfica en la atención del conductor de transporte público y poder obtener un *punto de vista fundamentado* que permita orientar respecto al desarrollo, ordenamiento y promoción de la seguridad vial urbana y prevención de accidentes con una posible regulación de la implementación del afiche publicitario en el espacio público.

Se intenta, al mismo tiempo, fortalecer vínculos interinstitucionales mediante actividades conjuntas y pertinentes a la generación de conocimiento fundado, entre las organizaciones participantes: Dirección de Vías y Medios de Transporte del Gobierno de Mendoza; la Universidad de Mendoza (organización privada); la Universidad Tecnológica Nacional, Facultad Regional Mendoza y la Municipalidad de Godoy Cruz, Mendoza.

El conocimiento fundado obtenido de este estudio contribuiría, además, al cumplimiento de la Ley 6082/93 de tránsito y transporte de la Provincia de Mendoza; aportaría al Diseño Gráfico, pautas generales y específicas, para la generación de nuevas y apropiadas estrategias de gestión y comunicación gráfica que contemplen el cumplimiento de dicha Ley con el fin de cooperar con la seguridad vial; orientaría a la jurisdicción municipal correspondiente; guiaría a las empresas de comercialización de espacios publicitarios urbanos en cuanto a lo que rige la Ley antes mencionada.

De esta manera, el aporte del presente proyecto de investigación en desarrollo junto a su transferencia pertinente, contribuiría a la prevención de accidentes de tránsito y a la promoción de la seguridad vial, siendo la comunidad mendocina la principal beneficiaria en pos de optimizar y proteger su calidad de vida.

## **Análisis de los recursos gráficos que caracterizan a los afiches publicitarios emplazados en sectores críticos de tránsito de la ciudad de Mendoza**

*Carina T. Soria*

*Universidad Nacional de Cuyo*

El presente proyecto de Beca es de interés, ya que intenta contribuir al Proyecto Acreditado en forma directa y precisa, al realizar el análisis, la clasificación y la jerarquización de los recursos gráficos que conforman uno de los ejes centrales del estudio: *el afiche publicitario implementado en puntos críticos de tránsito de la ciudad mendocina*.

De este modo, este estudio incorporará variables que enriquecerán la respectiva medición del impacto que provocarían los afiches publicitarios, implementados en lugares críticos de tránsito, sobre la atención de los conductores de transporte público.

Por otro lado, se estima generar un aporte a la profesión de la Gestión y Comunicación Gráfica, del Diseñador Gráfico y de otras profesiones afines, mediante la orientación en el planteo de Estrategias de Gestión y Comunicación Gráfica y Diseño, en pos del respeto por la vida, a través del reconocimiento de posibles riesgos en la seguridad y el ordenamiento vial en la ciudad de Mendoza, preservando y destacando la importante acción social que caracteriza a la profesión.

La formulación del problema aquí delimitado surge a partir de la observación de la realidad que muestran sectores de nuestra ciudad, en donde el conductor se encuentra con varios estímulos a los que debe responder en pocos segundos. Estos espacios críticos de tránsito, se caracterizan por *el tránsito que frecuenta la zona* (su volumen, velocidad de circulación, tipo de tráfico que por ahí transita, la semaforización, el tiempo de espera) y *el entorno inmediato natural o artificial* (espacios verdes, arboledas, edificios, luminarias, señales viales, etc.). Esta situación urbana conforma un lugar estratégico para la ubicación de publicidad gráfica, ya que en estos puntos los anuncios pueden ser percibidos por una mayor cantidad de público en un tiempo menor, atendiendo así sus fines comerciales.

Por lo tanto; **¿los afiches publicitarios implementados en sectores críticos de tránsito, tienen alguna correlación con la seguridad y el ordenamiento vial?, ¿los recursos gráficos de un afiche publicitario podrían constituir un factor de riesgo en su contexto de aparición?, ¿en las estrategias de Gestión y Comunicación Gráfica, se contempla si el grado de impacto de estos recursos gráficos sobre la atención de los conductores de transporte público, puede ser un motivo de distracción que ponga en riesgo la seguridad y el ordenamiento vial?**

Por esto se considera necesario conocer y determinar las características de los recursos gráficos empleados en la producción de dichos carteles.

Esta temática intenta relacionar una problemática social y cultural muy importante en la actualidad: la seguridad vial, con una actividad profesional que también ha tomado gran protagonismo: la Gestión y Comunicación Gráfica.

Si bien existen antecedentes que hacen mención a esto, como es el caso de Jorge Frascara en su libro "Diseño Gráfico para la gente. Comunicación de masa y cambio social", no se registra concretamente la labor interinstitucional que se realizará, tanto en este estudio como en el Proyecto Acreditado, ni la temática específica que aquí se propone: *la relación existente entre los afiches publicitarios y la distracción que éstos ocasionarían sobre la atención de los conductores profesionales.*

Por otro lado, el tema propuesto estima generar un aporte en *la formación académica de profesionales y afines*: al intentar que se contemple este contenido conceptual en la Currícula de grado, y en *la práctica profesional*: al pretender aproximar una orientación en el planteo de estrategias de Gestión y Comunicación Gráfica y Diseño.

Con este trabajo de investigación se pretende, además, desarrollar y fortalecer vínculos entre dos núcleos generados para brindar contención y soluciones a la sociedad,

como son la Universidad y el Estado, representados en este caso por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, y por la Dirección de Vías y Medios de Transporte perteneciente al Ministerio de Infraestructura, Vivienda y Transporte.

Hasta la fecha, se ha llevado a cabo el relevamiento fotográfico. Para esto se tuvieron en cuenta ciertos criterios. En primer lugar, se determinó el tipo de afiche publicitario a capturar: éstos fueron sólo aquellos carteles cuya presencia en la vía pública pudiesen ocasionar cierta distracción en los conductores, ya sea por su tamaño, por su ubicación en el medio, por sus colores, texto o imagen llamativos.

Por otro lado, se determinaron los sectores de tránsito de nuestra ciudad donde se realizarían las tomas fotográficas. Para esto, primero se consideró el listado de intersecciones críticas, aportado por el proyecto acreditado, en el cual figuran los lugares de tránsito claves de nuestra ciudad, ordenados jerárquicamente según la cantidad de accidentes viales ocurridos en ellos en un período determinado. Luego, sobre esta lista se realizó una selección de sectores críticos de tránsito, teniendo en cuenta la existencia o no de publicidad gráfica en ellos, y atendiendo al tipo de publicidad. Por ejemplo se encontraron calles que figuraban en el listado de accidentología, pero en ellas no había cartelera, o sí había publicidad pero no lo suficientemente relevante como para ser tomada como referente.

Una vez obtenido el listado final de sectores críticos de tránsito de nuestra ciudad en donde la presencia de los afiches publicitarios conformaban un entorno relevante, se procedió a la toma de muestras fotográficas.

En forma conjunta, y a medida que se fue teniendo mayor contacto con la cartelera publicitaria en cuestión, se fue diseñando el instrumento de análisis necesario para el estudio la misma. Se determinaron los conceptos a analizar, los cuales aún son susceptibles de sufrir modificaciones, provocadas por la observación de los afiches tomados como muestra.

Actualmente, estas piezas gráficas se encuentran en el período de análisis.

La propuesta elaborada en la Tesis contempla, entre otras alternativas, la implementación de *una Unidad de Vinculación Multisectorial*. Dicha Unidad se define a través de un Comité integrado por cada una de las áreas relacionadas con la problemática.

Los resultados del trabajo pueden aplicarse tanto a la Carrera de Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo como a otras instituciones académicas similares, cuyas características contextuales sean afines.



## **El diálogo en la enseñanza del Diseño Gráfico**

*Mabel Amanda López*

*Universidad de Buenos Aires*

---

¿Cuál es el papel del lenguaje verbal en la enseñanza del diseño gráfico, cuyo objetivo está orientado a la adquisición de competencias relativas al discurso visual? La pertenencia a una tradición, que liga el diseño gráfico a las artes visuales, pondría en cuestión la necesidad de la palabra. De hecho, el valor y la eficacia de un trabajo gráfico no puede sujetarse a la argumentación verbal que se haga de él; ningún lenguaje puede ser "suplido" por otro lenguaje. Entre el impacto que una pieza gráfica provoca en nosotros y su evocación o explicitación mediante el lenguaje verbal, obviamente, hay zonas de irreductibilidad, hay silencios, vacíos, hiatos. Sin embargo, -y habiendo expuesto las consideraciones precedentes- si bien el trabajo de nuestros estudiantes en los talleres de diseño tiene una fase silenciosa, de modo paralelo, hay otra instancia de intercambio, que promueve la autorreflexión y el análisis crítico, que aparece mediatizada por el lenguaje verbal y plasmada en el diálogo.

Concibiendo el tema general de la investigación, la enseñanza del diseño gráfico como interacción de lenguajes (visual, verbal, gestual) que se interpenetran en el diálogo entre docentes y estudiantes, se circunscribe este estudio a los discursos verbales cuyo referente sea la pieza de diseño, específicamente, en situaciones de enseñanza. En ese contexto, el lenguaje gráfico no sería autónomo o autosuficiente. El lenguaje verbal adquiriría un papel decisivo para la conceptualización y el pensamiento abstracto, la transmisión de conocimientos y, consecuentemente, para la consolidación teórica de los principios de la disciplina.

El diálogo metaforiza el proceso proyectual de los estudiantes, un camino cuya resolución resulta siempre polifónica. El estudiante dialoga -antes de desecharlas- con las otras soluciones posibles, con sus propias objeciones, sus limitaciones y, fundamentalmente, con la voz (la actitud, el gesto, el trazo) del docente que aprueba o reprueba, legitimando el saber aprendido. Es decir, haciendo dialogar ese proyecto con el saber disciplinar que él encarna, en virtud del poder con el cual fue investido. El diálogo impone su propia lógica para enseñar y aprender: el saber no está sino en el intercambio, en la negociación resultante entre las propuestas de los alumnos y las sucesivas correcciones, en el proceso donde ambos se modifican mutuamente. El diálogo sobre el proyecto como práctica pedagógica deja ver su proceso, aunque de modo invertido. El diálogo parte del objeto como existente (ya arrojado al mundo) e indaga en las posibilidades del ser. El diálogo nombra, codifica, otorga y crea sentidos válidos para sus participantes. El diálogo evalúa y autoevalúa el proyecto y a los sujetos implicados (docente y estudiante). Aunque, finalmente, la legitimidad de las reso-

luciones -y, en consecuencia, su aprobación o reprobación- dependerá del grado en que el proyecto resultante objetualice el contrato entre las partes involucradas en la interacción.

Las interacciones que se producen durante la corrección de proyectos son diálogos entre dos sujetos, que a su vez, hacen dialogar el rol de enseñante y enseñado -y dialogan permanentemente con ellos. Esto implica que, además de intercambiar contenidos referenciales relevantes para esa situación pedagógica, en otro nivel, docente y alumno expresan la naturaleza de la relación en la que están imbricados.

El carácter dialógico es objeto, tema y principio inspirador de esta investigación. El interés del discurso como objeto de análisis está fundamentado en su propia naturaleza sígnica: ser punto de intersección entre lenguaje, cultura y sociedad recrea los marcos epistemológicos y teóricos de las prácticas en las que se manifiesta. Finalmente, la construcción del tema es consecuencia de una sucesión encadenada de decisiones: la selección del objeto, la metodología apropiada para abordarlo y una mirada particular, que orienta la búsqueda.

El desarrollo expuesto es un avance en la investigación de mi tesis doctoral, dirigida por el Prof. Juan Ángel Magariños de Morentin en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

## Historia del teatro en Mendoza (1960-2000)

### III Etapa

*Graciela González de Díaz Araujo, Marcela Montero, Cecilia Gava, Mario Delhez,  
Paula Rodríguez, Laura Dolongievich, Amanda Bond  
Universidad Nacional de Cuyo*

Esta investigación aplicada sobre teatro y cultura se realiza con el objetivo de periodizar el sistema teatral mendocino (1983-2000), establecer la particularidad de los circuitos escénicos, vincularlos con los estímulos externos de poéticas foráneas y divulgarlos como expresión de identidad social y conciencia histórica regional y nacional. Nos proponemos el estudio integral de la evolución del teatro mendocino a partir de los textos dramáticos, las puestas en escenas, los directores, los actores, los autores y la recepción en el público y la crítica periodística. Consideramos, además, la circulación y recepción de las poéticas teatrales foráneas, en el marco de las relaciones del campo de poder y el campo teatral. Una buena parte de los resultados del proyecto, planteado por etapas, ya han sido publicados en capítulos del volumen II y III de los libros *La Historia del Teatro de las Provincias*, dirigidos por Osvaldo Pellettieri, desde la

UBA, editados por Galerna. También los logros se proyectan en Congresos, artículos de revistas y material didáctico. Con ello, creemos haber ampliado el campo de conocimientos del teatro argentino a los posibles lectores, investigadores, profesores, críticos y estudiantes de materias humanísticas de nuestra región y del resto del país. Asimismo hemos contribuido a la formación de recursos humanos en el desarrollo de la formación de los integrantes del equipo con seis becarios de la Facultad. También, creemos que los resultados del estudio deberían articularse con los de una Historia de la cultura y el arte mendocino, y entablar las relaciones con otras disciplinas, en el futuro. Sin lugar a dudas, nuestro logro de mayor interés reside en la inclusión de las manifestaciones provinciales en la historia teatral nacional sin líneas divisorias entre la capital y el interior. Los investigadores de provincias veíamos con desagrado que nuestra realidad artística aparecía instalada en la periferia de las publicaciones *nacionales*, ocupaba un lugar secundario, era juzgada como forma epigonal subsidiaria, o bien, desconocida. En cuanto a la metodología utilizada, dado el tipo de investigación realizada y la problemática encarada, seguimos un postulado, desarrollado en tiempos recientes, que consiste en el uso de *multiple methods*, denominado como *triangulación metodológica* por algunos especialistas (Marradi, 2002:97) y aplicamos la delimitación de *campo intelectual* expresada por Bourdieu (1967) para la reconstrucción del campo histórico, cultural y teatral de Mendoza y descubrimos los agentes intelectuales e institucionales que legitimaron la escena local. En función de la *periodización*, adoptamos la categoría de sistemas, subsistemas y microsistemas que se desarrollan mediante fases que marcan los movimientos de cambio y continuidad dentro del sistema algunas perspectivas de Villegas enunciadas en *Para un modelo de historia del teatro* (1997) y otras de Pellettieri, en *Una historia interrumpida, Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. El estudio de la reconstrucción recepción y circulación de los análisis de los espectáculos en el discurso periodístico se enmarcó en la aplicación de propuestas aportadas por Patrice Pavis, en su *Diccionario de teatro* (1998). La historia del teatro local se sistematizó en los siguientes períodos: Período de la segunda modernización (1961-1975), Primera fase de cambio y continuidad (1960-1967); Segunda fase de ruptura y polémica e intercambio de procedimientos (1968-1974); Tercera fase de la censura y el teatro como resistencia (1975 -1983), Período de cambio y renovación de propuestas en el sistema teatral (1983 -1990), Fase de cambio y continuidad; Período de ruptura y emergencia de nuevas textualidades dramáticas y espectaculares (1991-2000). En ellos, rescatamos la evolución de los microsistemas teatrales distintivos: oficial, independiente, institucional, universitario, barrial, de mimos con textos propios dramáticos o humorísticos, callejero, comunitario con las murgas, en los pubs y neoindependiente, en relación con los campos del poder y la cultura propios de la provincia en una constante relación con un contexto político cambiante. En síntesis, pretendemos haber contribuido al trazado de un mapa territorial, con manifestaciones diferentes sostenidas en una mayor búsqueda de una escritura multicultural.

## Teatro como asignatura curricular en las Escuelas de Mendoza

### Complejidad del proceso de implementación

*Ester Trozzo Universidad Nacional de Cuyo*

---

En esta investigación se abordan los problemas que presenta la implementación de la asignatura Teatro en las escuelas de Mendoza y las representaciones sociales de los actores involucrados en el origen de tales problemas (responsables de la política educativa, supervisores, directivos, docentes, padres y alumnos) como causas principales de ellos.

La hipótesis es que tales problemas encuentran su origen en temores, prejuicios e intereses que obstaculizan la posibilidad de advertir y valorar la incidencia de estos aprendizajes en el desarrollo de habilidades sociales y cognitivas de los alumnos.

Se espera obtener un aporte teórico para la comprensión de cómo operan los procesos representacionales con relación a las dificultades que presenta la implementación del Teatro como materia curricular.

Esta investigación es básicamente cualitativa. Se realizan cuestionarios de opción múltiple que incluyen una pregunta abierta y también entrevistas, esperando encontrar diferencias notables entre las respuestas de los protagonistas. Se tomó una muestra estratificada en el caso de los alumnos (se priorizaron alumnos de 8° o 9° año por ser la etapa en la que es más constante la presencia del Teatro como asignatura). En el caso de padres, docentes y directivos se tomó una muestra al azar. Con respecto a la cantidad de encuestas, se aplicará el criterio de saturación.

Además, a través de encuestas semiestructuradas, se identificarán variables de base relativa, a efectos de relevar datos institucionales.

Estos datos, a su turno, serán puestos en relación con los datos cualitativos y se analizarán esperando hallar diferentes representaciones particularmente asociadas a la presencia del Teatro como asignatura curricular.

Desde el ámbito de la teoría se intenta realizar un aporte original a un campo disciplinar que presenta un conflicto que no ha sido abordado hasta el momento y, por otro lado, será un acercamiento a teorías psicosociales que nos posibilitarán comprender cómo operan los procesos representacionales en relación con un objeto definido e identificable como el que nos ocupa.

Desde el punto de vista práctico se espera comprender los posicionamientos de los diferentes actores de la comunidad educativa frente a la inclusión de la enseñanza de este lenguaje artístico en la escuela y visualizar sus sistemas representacionales en términos de facilitadores u obstaculizadores de su implementación.

Se considera que identificar a los grupos de actores que comparten sistemas representacionales similares, visualizar estas representaciones, hacerlas evidentes y com-

prenderlas en contexto, será muy valioso para orientar la planificación y ejecución de estrategias de desarrollo, ajuste y consolidación del espacio curricular que nos ocupa.

Dado que la Facultad de Artes y Diseño es el único referente universitario en Mendoza y uno de los pocos que hay en el país en relación con la formación de docentes especialistas en la asignatura Teatro, es el ámbito desde el que se debe asumir el compromiso histórico de acompañar, monitorear y evaluar todo lo relacionado con la implementación de la presencia curricular del Teatro en el Sistema Educativo mendocino.

---

## **Condiciones de seguridad y ambientes saludables en la Universidad**

**Estudio de una guía para el diseño y desarrollo de planes de promoción de ambientes saludables.**

*Esp. D.I. Roxana Del Rosso*

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Tutor Dr. Sergio A. Saracco. UDA*

---

El presente proyecto plantea la evaluación de condiciones de seguridad y ambientes saludables en edificios destinados a docencia universitaria. Lograr el conocimiento de la realidad en cuanto a condiciones edilicias, equipamiento, personal, horarios de actividad, tipo de actividad que se desarrolla, barreras arquitectónicas, manejo de sustancias peligrosas, etc. y diseñar una guía para la promoción de ambientes saludables mediante acciones de seguridad, higiene industrial y ergonomía factibles de ser aplicados en el ámbito universitario.

Se han realizado entrevistas personales con los responsables de las instituciones tanto personal de gestión como administrativo, de maestranza, docentes y alumnos.

Se busca proporcionar información fundamental acerca de prevención y promoción de la salud para instrucción y adiestramiento del personal docente, no docente y alumnado. Todos los ocupantes de las instalaciones deben ser capaces de reconocer el tipo de condiciones que tienen como consecuencias disminución en la calidad de los ambientes laborales, para que sepan escoger y aplicar medidas remediadoras eficaces, para que se familiaricen con los medios y maneras con las que se asegure una mejor actuación de acuerdo con la seguridad y posean una mejor comprensión del alcance de la prevención de accidentes y enfermedades profesionales.

Los resultados obtenidos a partir de las evaluaciones serán analizados y se plantearán soluciones razonables al contexto para la optimización de cada puesto de trabajo en particular y del ambiente en general, como aporte a las Instituciones que colaboren en este estudio.

La transferencia de los resultados consiste en la promoción de la salud y estilos de vida saludables entre los empleados, prevención de factores de riesgo para el desarro-

llo de enfermedades crónicas. Procurar un equilibrio sustentable para el bienestar y calidad de vida en los trabajadores.

Se requiere conocer las condiciones desde el punto de vista preventivo en relación al equipamiento utilizado, el mobiliario, la arquitectura y los volúmenes libres realmente disponibles, el lay-out o distribución en planta de los componentes en combinación con las capacidades físicas y psíquicas de los ocupantes, dimensiones corporales, formación capacidad para interpretar y procesar información. Así como las condiciones de las instalaciones de iluminación, de energía eléctrica, de gas y de agua, acorde a las exigencias de la legislación vigente. La relación de las personas (sus opiniones y juicios de preferencia) con la prevención de accidentes, el medio ambiente, la ergonomía y la higiene industrial con las disponibilidades tecnológicas y económicas que pueden implementarse para satisfacer las necesidades de los usuarios.

Por último los niveles de señalización, detección temprana y alarmas adecuadas al riesgo de funcionamiento, mantenimiento y necesidades de accesibilidad de acuerdo a la cantidad de personas especiales.

Se considera que estos constituirán una sólida base para el logro de objetivos de condiciones seguras en el entorno de la Universidad, aplicable a otras instituciones tanto provinciales como nacionales.

---

## Software de autoevaluación de puestos de trabajo con computadoras

*Juan Manuel Monteoliva*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

La sociedad actual vive un fuerte impacto ante *las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información (N.T.I.C's)*. El mismo se ve reflejado en el uso de ellas, en tareas cotidianas tanto personales como profesionales. La presencia de la computadora en el ámbito laboral es una realidad en cualquier entorno de trabajo y quiénes a diario deben utilizarla, se ven afectados por problemas tanto músculo-esqueléticos, como visuales, sobre otros.

La inquietud de elaborar un cuestionario por medio de un *software*, que permita la autoevaluación de puestos de trabajo, identificando aquellos factores de riesgo vinculados al mismo, se constituyó en la genesis del proyecto. Su nicho se centró en la Informática aplicada, la cual se tomó al servicio de la Ergonomía para contribuir a una mejor calidad de vida de los operarios.

El Laboratorio de Ergonomía, dependiente de la Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo) y bajo la dirección de D.I. Roxana Del Rosso, se constituyó en la unidad ejecutora para el desarrollo del proyecto.

Este soft permite la identificación de: los requerimientos y condicionantes de los puestos de trabajo, su ubicación física dentro de la Institución y la existencia o ausencia del soporte técnico en el ámbito laboral regional. Asimismo facilita y agiliza el posterior procesamiento de la información por medio de una generación de códigos de interpretación y representación adecuados para la interfaz (*persona-máquina*).

El proyecto se dividió en dos etapas. En *la primera*, implementada durante los años 2006- 2007, la metodología fue de carácter exploratorio- descriptivo, respecto de los antecedentes e indicadores a tener en cuenta en la elaboración del cuestionario tanto en las categoría de hábitos de posturas, confort ambiental, entorno de trabajo, como factores psico- sociales. La segunda, cuyo desarrollo esta previsto durante el período 2007- 2008, se ha realizado una prueba piloto y la "evaluación de las propiedades métricas de la escala"<sup>1</sup>. Para esta última, se está usando como herramienta de validación el programa SPSS (Statistical Package for the Social Sciences).

El SPSS es conocido por su intensivo uso en profesionales e investigadores de países de habla hispana y por su especial diseño para analizar datos provenientes del ámbito de las ciencias sociales y del comportamiento. Dotado de sistemas de gráficos que proporcionan capacidades para la presentación de resultados.

Una vez desarrollado el proceso de validación, se aplicará en el ámbito de la Institución para generar bases de datos que ofrezcan un diagnóstico de la población en estudio; y orienten la toma de decisiones sobre acciones preventivas en relación a la salud y la mejor calidad de vida de los sujetos.

#### Nota

1 SANDERS J., CURRAN E. (1994) Software Quality. Addison-Wesley

---

## Desarrollo de una tecnología especializada en pastas vitreas

Posibilidades materiales y expresivas de la porcelana en el campo de la cerámica contemporánea.

*Liliana Sammarco Fazio*

*María Clara Marquet*  
*Universidad Nacional de Cuyo*

---

Durante milenios, los materiales cerámicos han constituido y continúan siendo un medio de expresión, un soporte material para las más diversas manifestaciones en el campo del arte, la artesanía, la arquitectura, la decoración y la cultura en general. La gran diversidad de productos cerámicos existentes y en permanente desarrollo, proporciona una fuente material y simbólica inagotable, en el campo de la cerámica contem-

poránea. De todos ellos, la porcelana es uno de los materiales más valorados tanto por sus cualidades técnicas: dureza, tenacidad, impermeabilidad, plasticidad y refractariedad; como por sus cualidades estéticas: translucidez, sutileza y blancura, entre otras, que no son fáciles de reunir en un solo material. De todas ellas, la translucidez, será la propiedad que ocupa un lugar diferencial y que diferencia sus productos, proporciona un juego dialéctico "materia-luz", de gran potencial estético y/o artístico.

El trabajo parte de la consideración básica de que la producción cerámica en todas sus aplicaciones y por su especificidad, reúne en su concreción, operaciones materiales, conceptuales y de simbolización, en una relación interdependiente que configuran un lenguaje propio. La permanente evolución de la cerámica, requiere de revisiones en función de las necesidades comunicacionales, estéticas y/o artísticas de cada momento histórico.

Teniendo en cuenta que, en nuestra región la producción cerámica en general, estuvo limitada a materiales de media y baja temperatura, el trabajo plantea el desarrollo de porcelanas, la ampliación de los métodos tradicionales de producción y su aplicación en el campo de la cerámica artística contemporánea.

El objetivo principal del mismo consiste en desarrollar una tecnología especializada en pastas vítreas, ampliando los métodos tradicionales de producción de porcelanas; explorando diversas técnicas que permitan un amplio abanico de posibilidades expresivas, y enriquezca los recursos estéticos y/o artísticos de los profesionales de este campo, extendiendo su utilización a diversos campos de aplicación

La metodología de trabajo propone, en una primera instancia, la adaptación de procedimientos y métodos provenientes de los principales centros internacionales especializados, a nuestras posibilidades materiales de realización. Por ello parte de la afirmación de conceptos teóricos y su correlato empírico, a través de una serie de operaciones prácticas, que orientarán a la resolución de aspectos materiales (puesta a punto del equipamiento, selección de materias primas; formulación y ajuste de pastas; cocción y acabado; desarrollo de cubiertas vítreas, y desarrollo de técnicas de aplicación del color). En la medida que el proceso tecnológico y los aspectos materiales han dado buenos resultados, nos hemos introducido en la segunda etapa, en la que nos proponemos la resolución de aspectos formales, en una búsqueda de propuestas creativas. El criterio adoptado consiste en ir desarrollando formas en un orden de complejidad creciente, que permita explorar las posibilidades y los límites del material.

La concreción del proyecto posibilitará afianzar una metodología especializada en pastas vítreas, formar especialistas en este campo y concretar futuros intercambios, y constituye una instancia fundamental para el crecimiento de nuestra institución que la colocará en relación con los centros de producción contemporáneos.

La vigencia y el amplio desarrollo de las pastas vítreas en las producciones artísticas contemporáneas, sumadas a las excelentes propiedades de este material, justifican ampliamente desarrollos orientados en este sentido.



## Etiquetas para envases de vino

### Definición de Descriptores para un análisis de componentes sintácticas y semánticas

*Elida Pastor de Samsó; Mario Echegaray Carosio; María del Carmen Schilardi;*

*Cristina Giaccaglia; Javier Zarzavilla; María Eugenia Urzi; Mario Delhez;*

*Alejandra Cicero; Natalia Taberna Elorga; Alejandra Pardal; Laura Sánchez*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

Este trabajo tuvo por objetivo realizar una recopilación, clasificación, análisis y jerarquización de información de las componentes de la configuración de etiquetas de vino. Responde a la pregunta: ¿es posible definir descriptores que permitan la determinación de tipologías de las etiquetas, a partir de sus características sintácticas y semánticas?

Las gráficas de los envases de vino, tienen la misión de diferenciar los productos, y de constituirse en mediadoras para la comunicación, interpretación y determinación de acciones, tanto en las transacciones comerciales como para el uso adecuado, cumpliendo además funciones simbólicas en la interpretación del producto. Son además, las representante de la bodega o productor del vino, en cada punto de venta. El éxito del producto dependerá de cómo se lo perciba o interprete. El etiquetado del vino es configurado a partir de características sintácticas, semánticas y pragmáticas. El problema se suscita a partir de la carencia de un instrumento para el análisis y configuración de las estas gráficas (etiquetas, contraetiquetas, collares, sellos, etcétera) para envases de vino. Dicho modelo operativo tiene la finalidad de proporcionar datos para elaborar los programas para diseñar las comunicaciones visuales relativas al packaging.

El estudio se realizó como observación documental, sobre un corpus de análisis de etiquetas de vinos mendocinos que se comercializan en el mercado local e internacional, que presenten Figuras Retóricas del Marco propuesta por el Groupe M. Mediante la observación descriptiva y la observación explicativa, y el análisis del contenido de las etiquetas como documentos/objetos, se reconocieron los elementos configurativos visuales de los mismos. Se realizó un registro fotográfico de los casos de estudio, así como de otros que posibilitaron la comprensión de los componentes para la configuración de las etiquetas,

Se determinó un instrumento que permite un análisis de las piezas gráficas de manera individual, con carácter de sistema o en comparación. Este modelo también se puede utilizar para comparar las gráficas de productos con el mismo beneficio básico en competencia primaria, a fin de lograr una máxima diferenciación entre los mismos. Las etiquetas cumplen la función de dar a conocer al público las características fundamentales del vino, y son portadoras de mensajes connotativos mediante la

expresión de rasgos visuales, los que se consideran elementos configurativos en el modelo. Estos mismos instrumentos pueden ser utilizados para la generación de estrategias creativas.

El modelo puede ser aplicado por los profesionales que trabajan en el diseño de etiquetas y envases, y por docentes en el campo del diseño y en guías para el público.

---

## La importancia de la cesía en la estrategia de Diseño Gráfico del etiquetado de vino

*Andrea Mendoza*

*Universidad Nacional de Cuyo*

Este trabajo tiene por objetivo mostrar la importancia de la cesía en la definición de la estrategia de comunicación visual del sistema de etiquetado de productos vínicos, y contribuir al modelo de estudio propuesto en el proyecto "Diseño gráfico de etiquetas para envases de vino. Definición de descriptores para un análisis de componentes sintácticas y semánticas".

Se entiende por cesía a la percepción de las diferentes distribuciones espaciales del flujo luminoso, que produce signos visuales de brillantez, opacidad, transparencia, translucencia, entre otros.

Visualmente el etiquetado de productos vínicos, es un sistema complejo. Para diseñar el packaging se tienen que considerar el producto (en este caso al vino), los envases, los elementos fijos (adheridos, configurados en el envase o impresos), los elementos de cierre y los elementos colgantes. Se tienen que tomar en cuenta además las relaciones entre los mencionados elementos. Las gráficas para envases de vino - sellos, etiquetas, contraetiquetas, collares, capuchones, etcétera - se diseñan tomando en cuenta al soporte, los elementos visuales (forma, tamaños, color, cesía, textura), la prioridad tecnológica, la composición visual, entre otros aspectos. En el desarrollo del proyecto se hace énfasis particular en cómo la cesía interviene en la delimitación espacial de la etiqueta (como elemento fijo adherido al envase), y se la relaciona con la morfología del soporte gráfico y su correspondiente retórica.

Los resultados surgieron de una investigación en el que el estudio se realizó como observación documental, centrándose en el Diseño Gráfico como proceso configurativo de la comunicación visual en la industria vitivinícola, a fin de lograr generación del sentido, tanto de su aprehensión como de su proyectación. El estudio trató solamente las etiquetas de los vinos genuinos, y no se refiere a otros productos vínicos. Además se observó solamente el etiquetado de las botellas de vino de 750 cm<sup>3</sup>, aunque es posible transferir el estudio a botellas de otros contenidos, y a otros envases.

Se aplicó en el estudio los modelos de análisis producidos en una investigación anterior sobre la Retórica del Marco del Groupe M. Estos instrumentos de análisis dan fundamento para el estudio de las componentes visuales que conforman la sintaxis de la configuración de las etiquetas. Aportan datos en lo relacionado a la delimitación e interrelación entre la etiqueta y todo el sistema del etiquetado.

Se proporciona un modelo de análisis y ejemplos sobre diferentes casos en que la selección de la cesía se utiliza como una operación significativa diferente de las etiquetas de diseño tradicional (la norma), con estructuración clásica, con influencia del etiquetado europeo, sobre todo francés.

Para buscar nuevas configuraciones que se adecuen a las nuevas tendencias del mercado, en el que el público tiene otros intereses, los diseñadores apelan a organizar estos rasgos caracterizantes como los dados por diferentes distribuciones espaciales de la luz, cesías, de manera de presentar originalidad y diferenciación en la expresión visual. El tema es de gran relevancia para incorporarlo a los conocimientos del quehacer profesional en el área del Diseño Gráfico y abre un nuevo campo de interés en el ámbito de la investigación.

---

## **Canturía 1971 - 1974**

### **La canción con contenido social en Mendoza**

*Gladys H. Vargas*

*Universidad Nacional de Cuyo*

Esta investigación es una tesis de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño, de la UNCuyo, actualmente en proceso de evaluación. A su vez este trabajo se inserta en un Proyecto de investigación de la misma institución, titulado: Entre la tradición y la renovación. Prácticas y cultores de la canción popular en Mendoza, entre 1930 y 1980; dirigido por la Magister María Inés García. Así mismo dicho proyecto es parte del Programa: Arte y cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo, perteneciente a la citada institución.

Este trabajo, enmarcado en el campo de la historia social de la música popular mendocina, aborda la creación, trayectoria y disolución de Canturía (1971-1974). Nos centramos entonces en la producción y práctica musical del grupo, que puede caracterizarse como portador en su repertorio, de una ideología sociopolítica contrahegemónica. El recorte histórico, 1971-1974, los años de vida del grupo, abarca desde una dictadura militar hasta los años de gobiernos democráticos de Perón-Perón. Estudiamos con un enfoque etnomusicológico, la música y el contexto social, indagando sobre el tiempo y lugar de una situación musical y paralelamente accediendo a su significado. Consideramos de tal modo la circulación y la recepción, así como el posicionamiento ideológico del grupo. Nos interesa también, enfocar las transforma-

ciones sufridas, producidas al interior de un espacio de la cultura popular en ruptura con la cultura dominante, para conocer si hay voces que se acallaron, la modalidad, lugares y fechas. Esta historia es construida desde la historia oral, dado que se carece de fuentes, salvo algunas hemerográficas y el disco grabado por el grupo.

Canturía fue un coro de cámara con un pequeño grupo instrumental, creado y dirigido por el mendocino Damián Sánchez, en 1971. Los integrantes, en líneas generales podemos decir que era un grupo de jóvenes, en su mayoría estudiantes universitarios, cuyas edades oscilaban entre dieciséis y treinta años. Casi todos ellos provenían de los coros de la UNCuyo.

El grupo se caracterizó por la sonoridad desde lo tímbrico, por su formación poco corriente es esos años. También por el repertorio, compuesto por obras de géneros tradicionales de música de raíz folclórica argentina y por la fuerte presencia de canciones con contenido social, lo que posibilita la lectura de un posicionamiento ideológico sociopolítico contrahegemónico. Otra singularidad de dicho repertorio es que eran, o bien composiciones, o bien arreglos, realizados por Damián Sánchez específicamente para Canturía.

Por sus características Canturía se sitúa en la línea de renovación y cambio en Argentina, y también en el campo de la nueva canción latinoamericana. Pero el grupo no pudo resistir culturalmente desde su posicionamiento ideológico, en el contexto sociopolítico del país en esos años, signado por la violencia. El grupo se disolvió frente a una amenaza, en momentos que internamente vivía un proceso de autocensura.

Canturía es un referente de la canción con contenido social en Mendoza, con una importante recepción en su época y, actualmente con fuerte presencia en el imaginario cultural mendocino.

## Teatro

### Elaboración de un entrenamiento de complejidad creciente

#### Vocales, Corporales y Actuación

*Director: Ana Gloria Ortega (Técnicas vocales III)*

*Integrantes: Paula Sinay (Corporales I y II); Vilma Ruppolo (Técnicas Corporales III);*

*María Lacau (Técnicas Corporales IV); Fabián Castellani (Improvisación II);*

*Noemí Salmerón (Actuación II); Silvia Luna (Técnicas Vocales I)*

*Becaria: alumna avanzada Gabriela Psenda*

#### Diseño de la investigación:

Estudio transversal/ material filmado de parciales, clases y prácticas escénicas

Estudio longitudinal / evolución de un grupo de alumnos desde 1° a 4° año

- **Primera etapa:**
  - Observación no participante
  - Entrevistas a personajes clave
  - **Segunda etapa:**
  - Observación no participante
  - Entrevistas a personajes clave
  - **Tercera Etapa:**
  - Recopilación de entrenamientos varios de grupos del medio mendocino, Argentina y el exterior
- LOGROS OBTENIDOS A LA FECHA
- Aspectos estructurales del entrenamiento logrados por consenso
  - Elaboración del entrenamiento
  - Elaboración de un manual de entrenamiento interdisciplinario (de todas las materias de taller) (en proceso)

Culminamos este resumen exponiendo el criterio reintegrantes del equipo de investigación:

"Lo que es muy importante reconocer, es que el entrenamiento es la estructura de la formación. Por eso es tan importante tomar una posición con respecto al entrenamiento a desarrollar, porque nos "forma" para tener aptitudes. Por eso, no ser conscientes de la selección de actividades de entrenamiento y su relación inmediata con el contexto puede ser deformante. Difícilmente un actor formado bajo la idea de actor santo pueda tener aptitudes para una comedia musical de Broadway. Y viceversa" (Fabián Castellani- Improvisación II)

"Entrenar : para poder ser un buen transmisor de un texto; para eliminar conductas artificiosas; para superar bloqueos y obstáculos psicofísicos; para alcanzar un modelo expresivo personal; para desarrollar una "inteligencia corporal"; para desarrollar una energía especial: la energía de la representación"

(Paula Sinay- Corporales I-II)

"Objetivos del Entrenamiento de nuestros alumnos/ aspectos generales

**Organicidad:** cuerpo blando, orgánico, alerta, disponible, presente.

**Íntima unión cuerpo/voz. Creatividad:** en función de CREAR movimientos y sonidos propios, relacionados con lo que quieren expresar. **Comunicación:** Capacidad de comunicar artísticamente. **Emotividad:** Lo emocional presente en el cuerpo y en lo que se transmite a través del cuerpo y la voz. **Creación de lenguaje propio codificable.** Cada alumno debe apuntar a desarrollar su lenguaje propio de expresión, ser capaz de percibirlo, registrarlo, seleccionar elementos, repetirlos, armar secuencias repetibles con sus movimientos y sonidos. Y de elegir su propio entrenamiento en función de sus propios objetivos (María Lacau-Corporales IV).

## Diseño de artefactos de iluminación natural

La utilización de la energía solar para iluminar espacios interiores.

*Directora: Dra. Dis. Ind. Andrea Pattini*

*Equipo de trabajo:*

*Roxana del Rosso-Laura Braconi-Leandro Ferrón-Cecilia Lasagno*

*Roberto Rodríguez-Mercedes Chambouleyron-  
Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo  
INCIHUSA, CONICET*

---

### **Resumen :**

Las crisis energéticas han alertado a todos los sectores nacionales a revisar los gastos de energías convencionales actuales. En el sector edilicio en particular, uno de los gastos energéticos más importantes lo representa la iluminación artificial de espacios interiores.

En regiones donde el clima luminoso diurno tiene un máximo de días con cielo claro con sol, se presenta una oportunidad muy ventajosa para iluminar los espacios interiores de uso diurno (como los edificios públicos) con energía solar pasiva (uso directo de la energía luminosa del sol y del cielo).

Uno de los productos que a nivel mundial más aportes de la disciplina del diseño ha recibido, se refiere a los artefactos de iluminación artificial, lo que técnicamente se denomina luminaria. Ésta, a partir de una lámpara (incandescente, fluorescente, de descarga, etc.) que a su vez es alimentada por electricidad, genera energía luminosa para iluminar un espacio. A este tipo de artefactos de iluminación estamos todos habituados, debido a su masificación se han convertido en los únicos posibles para "iluminar" un espacio de uso diurno (como por ejemplo aulas escolares).

El presente proyecto pretende aplicar criterios de diseño, ergonomía ambiental y tecnología en el desarrollo de productos que iluminen a partir de la energía solar, partiendo de la base de que la luz natural es:

El tipo de luz para el que la visión humana se ha desarrollado, por lo tanto la que permite mayor eficacia y eficiencia visual para una determinada tarea.

Posible de ser controlada por el diseño apropiado que evite potenciales deslumbramientos.

La fuente de luz de mayor eficacia luminosa frente a otro tipo de fuentes como la incandescente o la fluorescente.

Reconocida como generadora de bienestar psicológico y fisiológico en las personas.

### **DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO**

En nuestro país, la crisis energética ha provocado el interés renovado en el uso racional de las energías no renovables y una mayor difusión del aprovechamiento de

las energías renovables. (LA SITUACIÓN ENERGÉTICA LOCAL: BALANCE Y PERSPECTIVAS DE UNA PROBLEMÁTICA COMPLEJA. Comisión de Energía, Universidad Nacional de Cuyo. 2004). Entre estas últimas se destaca la promoción de la iluminación solar, en este sentido estamos en condiciones de afirmar que el uso más sustentable de la luz natural (proveniente del sol y del cielo) es utilizarla para "iluminar" los espacios interiores del hábitat construido, con el objetivo de realizar nuestras tareas en confort visual apuntado a la máxima calidad visual. Sin embargo, y a pesar de que esta afirmación es de conocimiento y difusión generalizada, en la práctica no se materializa en nuestras construcciones. La realidad es que para las actividades diurnas de todo tipo en los espacios interiores, hoy la fuente principal de energía luminosa utilizada es la iluminación artificial y no la natural.

Durante las horas diurnas puede minimizarse y en algunos casos prescindirse de la energía eléctrica consumida por la luz artificial. Esto puede representar un ahorro del 30% del total de energía eléctrica consumida en nuestro país.

La iluminación natural y el impacto de las estrategias en iluminación continúan hoy siendo un aspecto vital para los propietarios de los edificios, para los diseñadores y para los ocupantes o usuarios debido al uso de energía eléctrica y sus emisiones contaminantes asociadas (IEA. Solar, Heating and Cooling Program. (2003) TASK 31- DAY-LIGHTING BUILDINGS IN THE 21ST CENTURY. <http://www.iea-shc.org/task31>). La energía ahorrada debida al uso de edificios iluminados con luz natural puede jugar un papel importante en la disminución del impacto ambiental. (Pattini, A; Arena,A. 2004. Impacto energético - ambiental de la iluminación artificial de aulas en escuelas de uso diurno. Potenciales beneficios de iluminar con luz natural. Lux América, Perú).

#### **OBJETIVO GENERAL:**

Promover y avanzar en el conocimiento y desarrollo de los Artefactos de Sistemas de Iluminación Natural en espacios habitables en función de los factores que condicionan su aplicación a nivel regional.

#### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

Lograr mayor desarrollo en la producción de conocimiento regional proveniente de las áreas diseño, ergonomía ambiental y del comportamiento humano para el desarrollo de artefactos de iluminación natural.

Desarrollar aplicaciones de energía solar en el diseño de artefactos luminotécnicos.

Caracterizar la respuesta a la luz solar de los espacios interiores de clima s soleados que incorporen artefactos de luz natural.

#### **- Hipótesis de Trabajo**

La luz natural disponible a nivel regional permite el uso de energía solar como fuente de energía para iluminar un espacio interior de uso diurno.

El impacto energético y ambiental se reduce significativamente si se incorporan en las edificaciones diseños desarrollados para aprovechar las condiciones climáticas regionales.

El estudio, desarrollo y aplicación de energías renovables en la universidad, promoverá en los alumnos, docentes y egresados mayor conciencia ambiental y sustentable en el desarrollo de su actividad profesional.

### **PLAN DE TRABAJO**

1- Estudios de antecedentes y estado del arte en la temática abordada.

2- Definición y delimitación espacio-temporal del campo de estudio en función del objetivo del proyecto.

3- Identificación y selección de morfologías urbano-arquitectónicas características en el sector residencial (viviendas individuales y propiedad horizontal) y en el sector no residencial (espacios laborales) en tramas urbanas hispanicas.

4- Relevamiento y sistematización de variables a escala edilicia (orientación, forma, materiales, equipamiento natural y artificial, etc.), según las categorías del Diagrama morfológico

5- Evaluación de parámetros objetivos y subjetivos relacionados con la calidad lumínica y su correlación.

Los aspectos objetivos se evaluarán mediante mediciones, registros fotográficos y modelos analíticos.

Estudio y evaluación de los modelos analíticos: estudios predictivos para distintas horas del día, y meses del año mediante simulación de parámetros lumínicos (destokp Radiance).

Los parámetros subjetivos relacionados a las preferencias del espacio iluminado se evaluarán mediante la técnica del diferencial semántico, que permite la medición de la respuesta humana a estímulos objetivos específicos y procesados estadísticamente mediante el software SPAD-N para determinar respuestas del tipo mapa conceptuales.

Correlación de los datos obtenidos en el análisis de los aspectos objetivos previamente estudiados.

6- Selección de casos de estudio evaluados en los puntos anteriores como potenciales espacios para la aplicación de los artefactos de iluminación natural.

7- Análisis socio técnico del proceso de la incorporación de SIN en el mercado nacional. Detección de los actores sociales involucrados en el proceso de incorporación de SIN en el mercado. Análisis del proceso de construcción de consenso entre los actores según el modelo de "actores sociales relevantes" y de la interacción de los actores en el contexto político social según el de "sociotechnical constituencies".

8- Diseño y Desarrollo de modelos preliminares a escala y verificación de su desempeño lumínico bajo cielo real. Construcción y mediciones de prototipos en sala de ensayos a través de simuladores (Opticad, Radiance, Lumen Micro, Rinho).



9- Evaluación de los artefactos de iluminación natural en los espacios interiores delimitados en el punto 6, mediante mediciones de iluminancia en modelos a escala bajo condiciones de cielo real y simulaciones.

10- Verificación del desempeño de las propuestas tecnológicas definitivas en cuanto a su performance ambiental. Análisis de los Impactos Ambientales: utilización de la técnica del Análisis de Ciclo de Vida (LCA).

11- Medición del comportamiento humano al estímulo lumínico proveniente de los artefactos de iluminación natural.

12- Ajustes y modificaciones a los desarrollos propuestos en función de los resultados obtenidos en las etapas 9, 10 y 11.

13- Diseño definitivo y construcción de prototipos y verificación.

14- Elaboración de conclusiones de los distintos aspectos abordados en el proyecto. Elaboración de informes, patentes e inicio de gestiones relacionadas con mecanismos de transferencia en empresas o instituciones pertinentes.

### **Resultados esperados**

La finalidad principal de este proyecto es emprender investigaciones y desarrollos, de carácter local, regional y nacional, donde se potencien los esfuerzos a través de la cooperación de los recursos humanos formados y en formación y se articulen conocimientos disciplinas con el fin incrementar la calidad del ambiente interior iluminado con luz natural, prevenir el derroche de energía eléctrica, fomentar el uso de energías renovables, analizar el impacto ambiental asociado de los sistemas de iluminación natural, analizar las redes socio-técnicas que influyen en su inserción en mercados nacionales, junto a la posibilidad de dar respuesta a la necesidad psicológica de las personas de iluminarse en los espacios habitables interiores con luz natural, considerando como punto de partida la importante disponibilidad anual de días con cielo claro predominantes en nuestra región.

# Posters

---



# Representación, sujetos y tesis de la investigación artística.

## Un caso de demanda de justicia.

*Mg. Sergio E. Rosas; Dr. Oscar Zalazar; Juliana Catapano; Graciela Distéfano;  
Angela Genre; Alejandro Iglesias; Carolina Martínez; Fabián Pereira;  
Graciela Riera; Carlos Leiva. (UNCuyo)*

---

Se trata de una investigación artística destinada a articular Arte y Vida. Una demanda de justicia relata un caso, entre tantos, de una joven de 20 años (Marita del Carmen Castro) de condición humilde, operaria en una fábrica. Fue atropellada en San Martín casi Coronel Díaz de Las Heras el 25 de setiembre de 2004. El caso figura en expediente N° P 9494/05/06 - Poder Judicial- Un testigo aportó datos a partir de la intervención urbana realizada. En este caso se hace un uso experimental del Arte que sirve para algo (A. Danto). La obra interviene representando, documentando, testificando y señalando el profundo anhelo de justicia social y devela la compleja trama de aquello que se teje en el poder, organiza espacios simbólicos donde las demandas de los que no cuentan, los sectores populares, para actuar contra la marginación, la pobreza y la falta de justicia. La obra sirvió para re-abrir la causa.

Los objetivos propuestos son:

- Producir conocimiento sobre el proceso de producción artística
- Producir obra como resultado de un proceso de investigación artística
- Desarrollar modelos para la interpretación y análisis de las obras de arte
- Contribuir al desarrollo del arte latinoamericano
- Aportar en la enseñanza de grado en nuestra unidad académica
- Fomentar el trabajo interdisciplinario
- Explorar formas experimentales de socialización.

En la experiencia del campo realizada se recurre a la metodología de proyectos para el diseño del proceso de investigación.

Para los datos primarios se ocupan estrategias cualitativas, desde la entrevista en profundidad (familiares, amigos, compañeros de trabajo) a la historia de vida.

Se ocupan técnicas de creatividad, con modelos heurísticos de la teoría del arte latinoamericano, con aportes de la semiótica y de la metodología de la investigación artística. Además del trabajo de archivo y documentación.

Las acciones ejecutadas hasta el momento son: recolección de datos y documentación; ideación, proyectación y ejecución de artefactos visuales; realización de sten-

cil e intervención urbana; exposición de resultados (obra y documentación) de la primera etapa de investigación en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile - Noviembre de 2007; difusión en principales medios de comunicación.

Se prevé para la fase de investigación 2008: muestra en el Museo de Arte Contemporáneo de Cuzco, Perú. Invitación especial del museo para el mes de setiembre; exposición en el Espacio Contemporáneo de Arte, Ciudad de Mendoza. Invitación especial del Espacio para el mes de noviembre; realización de un catálogo-libro con el despliegue de datos y resultados.

## Arte Digital 3

### Confrontación y Diálogo: teoría y praxis artística.

*María Inés Zaragoza (UNCuyo)*

El proyecto Arte digital 3. Confrontación y Diálogo: Teoría y Praxis artística, en ésta, su tercera fase de investigación sobre la producción artístico-digital, se apresta a continuar con el desarrollo de las propuestas estéticas presentadas por sus integrantes y con el trabajo interdisciplinario dentro de las categorías digitales establecidas por el equipo de investigación. Busca, a través de la producción de un grupo de artistas y diseñadores, ordenar y sistematizar las numerosas expresiones mediáticas y reafirmar la mirada sobre las nuevas categorías. Las mismas entendidas como posibilidades de nuevos juicios basados en la relación y en los modos de ser y hacer, que hacen confluir la teoría y la praxis artística. De esta manera, se podrá confrontar nuestra propuesta con la producción artístico-digital general y comenzar a dialogar con aquélla, es decir, detectar semejanzas y diferencias, búsquedas comunes, procesos innovadores, prácticas artísticas inéditas, reflexión y análisis.

Al analizar los resultados obtenidos durante el desarrollo de Arte Digital 2, donde se trabajó sobre nuevas categorías artísticas y nuevos lenguajes observamos, por una parte, que la expresión arte digital como categoría artística es demasiado abarcativa y, por otra, que en la medida que aumenta su extensión crece su imprecisión. Arte digital engloba toda expresión artística y de diseño generada en forma total o parcial por tecnología digital. Sin embargo, mientras nos adentramos más profundamente en el tema, más se acrecientan nuestras dudas acerca de sus límites disciplinares. Día a día, en la actualidad, se va abandonando el uso de esta denominación y se proponen nuevos términos como "arte electrónico" o "arte neo-tecnológico". Estos términos acompañados de alguna otra descripción que pueda precisar y delimitar cada vez más su horizonte estético y técnico.

La noción arte digital no brinda una definición tal como categoría que clarifique la especificidad de cada modalidad expresiva dentro de la totalidad de la producción digital. En estos tiempos, todo parece ser arte digital por el mero uso de la herramienta y, sin embargo, no todo lo es en realidad. Por esta razón, son esos los límites conceptuales de la expresión los que aspiramos a precisar. Para lograrlo se continuará con la metodología de trabajo empleada durante el desarrollo de Arte Digital 2 a través de la práctica-técnica que ha permitido sistematizarlo con cierto orden y coherencia conceptual. Estos aspectos se basan en la formulación de propuestas artísticas individuales y metodológicas específicas para cada caso, el trabajo dentro de las categorías desarrolladas previamente, la reflexión teórica y el análisis de la producción artística del equipo de investigación mediante un enfoque semiótico pragmático. Para concretarlo se considerarán análisis sintácticos, semánticos y distintos esquemas interpretativos de las obras.

La continuidad en la producción de obras dentro de las nuevas categorías establecidas en Arte Digital 2 (Obra Bidimensional fija, Libro de Artista digital, Ex-libris/Ex-webis, Animaciones, Multimedia Educativa) dará la posibilidad de fortalecer el crecimiento artístico e intelectual de los artistas-diseñadores-investigadores que componen el equipo de trabajo. Por otra parte la confrontación de sus creaciones con la producción artístico digital general permitirá esclarecer los alcances específicos de la expresión Arte Digital y brindará certeza conceptual al término en su extensión disciplinar.

---

## Grabado Digital

### Procesos Alternativos a los Tradicionales

*Verónica Argüello (U.N.Cuyo)*

---

Investigación que tiene como propósito la búsqueda de una imagen como resultado del empleo de procedimientos tradicionales y nuevas tecnologías. Propone integrar en la producción de la obra gráfica aquellas técnicas denominadas "tradicionales", tales como grabado, fotografía, dibujo, serigrafía y las "nuevas tecnologías" que emplean la computadora como herramienta y los periféricos operables por medio de la tecnología digital como instrumentos: cámara digital, escáner, programas de gráfica.

El grabado fue entendido como una disciplina estricta y cerrada, sin embargo, desde hace algunos años la apertura a distintas modalidades de hacer que trascienden el convencional sentido de ilustración así como la incorporación de nuevos recursos, marcan el inicio de un proceso de experimentación y ampliación del concepto tradicional. Vemos cómo la resignificación del concepto de obra gráfica expande sus límites provocando el desplazamiento hacia otras áreas y posibilidades del arte contemporáneo. Y en lugar de la valorización excesiva y exclusiva de las obras a partir de su técnica de realización se exalta el contenido expresivo de las mismas.

De esta forma, los límites entre grabado, pintura, escultura, fotografía y las nuevas tecnologías, comienzan a diluirse como disciplinas independientes compartiendo maneras comunes de manipulación y tratamiento de imágenes. Se trata de una disciplina híbrida por la presencia de lo multitécnico, lo multicultural que ya no nos permite hablar de lo puramente calcográfico o de lo estrictamente fotográfico sino de una poligrafía digital.

La metodología empleada está basada en experiencias de taller gráfico. En una primera etapa se realiza un rastreo bibliográfico, la búsqueda y selección de materiales específicos, en este caso de emulsiones fotosensibles apropiadas. Se recurre a la herramienta tecnológica para la realización de obra plástica original a partir de la confluencia de fotografías digitales y analógicas, dibujos, creación en pantalla y escaneado. Se experimenta con diferentes procedimientos de traslado y fijación de las imágenes obtenidas a placas calcográficas. A través de la técnica serigráfica y con el empleo de emulsiones fotosensibles se obtiene la matriz adecuada para ser sometida a la acción corrosiva de ácidos, propia de la técnica del aguafuerte.

En esta propuesta se experimenta sobre procesos alternativos en el grabado calcográfico (aguafuerte) incorporando categorías no convencionales al Proyecto Arte Digital, al tiempo que se valorizan las posibilidades expresivas de la tecnología digital en el proceso de la creación artística.

La propuesta tiene una fuerte impronta técnica, cuyo fundamento no es otro que la combinación de distintos lenguajes o expresiones plásticas a través de herramientas polares, antagónicas. Surgen así, como resultado de la investigación, alternativas desconocidas en la producción de imágenes mediante el empleo de otros modos de obtener los soportes apropiados para la realización de grabados digitales.

## Diseño Gráfico de etiquetas para botellas de vino

**Análisis de las imágenes visuales icónicas utilizadas en los elementos fijos adheridos al envase de vino.**

*Elida Pastor de Samsó; Mario Echeagaray; María del Carmen Schilardi de García; Mario Delhez; Cristina Giaccaglia; Alejandra Cicero; Laura Dufour; Elsa Benito; Graciela Llop; Susana Orofino; Patricia Lhez; Javier Zarzavilla; Andrea Mendoza; María Soledad Arias; Valentina Segura; Florencia Monge (UNCUYO)*

Este trabajo, que se encuentra en desarrollo, tiene por objetivo continuar la recopilación, clasificación, análisis y jerarquización de información de las componentes de la configuración de etiquetas de vino, iniciada en el proyecto 06/I103 (SECyT - 2004-

2006) ampliando el modelo de análisis en lo referente a las imágenes visuales.

La función de la imagen en la etiqueta es de información y persuasión, en relación a las características organolépticas del vino, de su historia, del lugar geográfico, de los procesos, entre otras características comunicables.

En el proyecto ya mencionado se elaboró un modelo de análisis de los elementos fijos adheridos al envase de vino. Para la estructuración del instrumento se determinaron elementos caracterizantes de la configuración del sistema del etiquetado, entre los cuales se incluyó la imagen visual, tomándose como característica la presencia o ausencia de la misma en alguna parte de la etiqueta. Esta mención general, era suficiente para el objetivo de observar la retórica presente en los casos estudiados. El estudio relativo a la imagen, completará el instrumento de análisis propuesto anteriormente.

Se intenta responder a la pregunta: ¿es posible definir descriptores que permitan la determinación de tipologías de las imágenes visuales utilizadas en los elementos fijos del etiquetado adheridos al envase?

Hasta el momento el equipo de trabajo ha estudiado la imagen de las etiquetas desde varios abordajes:

- La imagen como signo, centrándose exclusivamente en la imagen material visual figurativa, y su iconismo.
- La imagen como texto, a partir de los niveles productivos del texto visual.
- Análisis macrosemiótico a partir de casos individuales.
- La imagen y la argumentación, análisis de las técnicas argumentativas icónicas
- El "tema" de la representación de las imágenes en relación con el producto.

El trabajo se realiza como observación documental, sobre un corpus de análisis de etiquetas de vinos que aparecen en el Anuario de Bodegas de Argentina 2004. El objetivo del proyecto es proveer un instrumento que permita un análisis de las imágenes visuales presentes en el etiquetado como piezas gráficas, de manera individual, con carácter de sistema o en comparación.

Otros aspectos configurativos de las etiquetas para botellas de vino, como los tipográficos, podrán ser estudiados en otras investigaciones.

Los resultados podrán ser aplicados por los profesionales que trabajan en el diseño de etiquetas y envases, y por docentes en el campo del diseño y en guías para el público.

## Imagen & Conducta 3

### La Identidad Corporativa como Estrategia de Gestión de Comunicación. Desarrollo del Modelo de la Identidad Institucional de la Facultad de Ciencias Agrarias de la Universidad Nacional de Cuyo

*Viviana Zani; María del Valle Nieva; Liliana Román; José Luis Burba; Ana María Vega; Alicia Romero; Liliana Calderón; Claudia Paccacio; Claudia Cabut; Silvina González; María Belén Copello; Cecilia Monllor; Carina Soria. Asesor en Identidad Corporativa: Mgtr. Luis Sarale*

---

#### **Modalidad: póster científico**

En la Facultad de Ciencias Agrarias (FCA) de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), han proliferado para difundir sus diversas actividades distintos signos visuales que no guardan ninguna relación entre sí, lo que ha perjudicado al logro de su identificación.

El objetivo de este proyecto fue lograr un Modelo de Programa de Identidad Institucional para la FCA, que permitió generar un sistema de signos relacionados entre sí y que comunicaran coherente y sistemáticamente todas sus funciones y actividades a través de su Discurso de Identidad.

Una acción comunicacional institucional planificada, identificará las distintas áreas académicas, de servicios y de producción de la FCA y logrará comunicar y consolidar su identidad institucional más eficientemente; impidiendo de esta forma que ésta quede desdibujada, disuelta y/o desmembrada en la cada vez más compleja dimensión de las comunicaciones sociales.

Se obtuvieron datos cuantitativos y cualitativos, mediante distintas técnicas, de los cuales se logró obtener y procesar los atributos identificatorios del proceso interno y externo de la institución. De esta forma se pudo construir el "discurso de identidad o texto único de identidad" de la FCA, con un contenido invariable de todos los atributos directos o indirectos, connotados o denotados, identificatorios de la institución, cualesquiera sean los soportes de comunicación.

El Discurso de Identidad obtenido aportó la base conceptual para diseñar el Modelo de Programa de Identidad Institucional abarcando: una estrategia de comunicación (¿qué digo y a quiénes?; una estrategia de diseño (¿cómo y dónde lo digo?) y una estrategia de gestión (¿qué acciones se realizarán para el posicionamiento y mantenimiento de la misma?). Estas estrategias articuladas y vinculadas entre sí, podrán generar la promoción de conductas que consoliden la Cultura Institucional de la FCA.



Los resultados obtenidos de esta investigación permiten establecer las siguientes generalidades:

- La esencia primera de una institución es su identidad, es decir ¿quién soy?
- La identificación es una acción comunicacional porque la institución se identifica con ella misma, se da a conocer a la sociedad y se hace reconocer por ésta.
- El medio identifica a la organización cuando la distingue entre muchas otras afines y la recuerda (presencia mental).
- La identidad es el "valor" que atrae su identificación, en el sentido psicológico de compenetración de los públicos con ella.
- Se dispone de un potencial intangible (esencia, valores, actitudes...) de partida que hay que convertir en operacional para que sea eficaz; sólo hay un método: la representación simbólica (el elemento sensible, convencional, que está en lugar de otra cosa ausente) (Costa, J. 1999).
- La marca ocupa un lugar central embrionario en la identidad institucional, que se despliega en todas las dimensiones del programa y se extiende a todos los medios y soportes.
- La expansión de la identidad responde al propósito de dotar a todas las comunicaciones y mensajes institucionales de un mismo sistema inequívoco de identidad.
- El reconocimiento de determinadas formas, texturas y colores definen el código de identidad de la institución.
- La praxis comunicativa constituye un repertorio de signos que definen la identidad de una institución. Son sistemas de signos que sólo son eficaces si son gestionados como tales.
- Los valores identitarios, diferenciadores y formadores de la identidad institucional, alcanzan todas las dimensiones de lo perceptible, con lo verbal-visual, lo visual-táctil, lo visual-operacional, lo visual-ambiental y lo audiovisual.

Los resultados gráficos obtenidos lo constituyen siete sistemas de signos de identidad de la FCA, sobre la base conceptual obtenida, con sus diversas alternativas, subsistemas, textos y colores.

En este momento, la institución deberá seleccionar un solo sistema consensuado por todos los involucrados en la institución, para que éste sea eficaz.

Una vez seleccionado, se deberá reglamentar sistemáticamente su implementación, a través de un manual de normas de identidad, donde se concretarán los usos y aplicaciones correctas e incorrectas del sistema inequívoco de identidad logrado.

# La música para flauta y piano de Radamés Gnattali: influencia de la música popular en obras de concierto

*Lorena Bianucci (UNCuyo)*

---

Radamés Gnattali es un célebre compositor brasileño, quien tal vez no ha tenido la difusión merecida de su vasta obra. El repertorio es muy amplio, incluyendo obras de flauta con piano, flauta y orquesta de cuerdas, quinteto de vientos, entre otras. En este caso, se tratarán sus obras para flauta y piano, desde la perspectiva de cómo se ha aplicado su conocimiento sobre repertorio popular, para crear e innovar en el terreno de la música de concierto. De este modo, se intenta desmitificar también la brecha existente entre los géneros populares o clásicos, a través de un ejemplo claro de que toda formación colabora en crear nuevos conceptos dentro de uno u otro tipo de composiciones. Además, cabe destacar que la inclusión de estilos propios latinoamericanos, da cuenta de la identificación con las influencias del lugar de origen, como así también de aquello que llega de otros lugares.

La presente investigación se está desarrollando a través del uso de material bibliográfico, entrevistas a personalidades de la música local brasileña, artículos de revistas, páginas de Internet; como así también una encuesta que sustenta la importancia de esta investigación para difundir la obra de Radamés Gnattali.

Se considera de suma importancia el tema trabajado durante este proyecto, teniendo entre otros ítems de transferencia y beneficiarios, el conocimiento de la existencia e influencia de Radamés Gnattali en el campo de la música brasileña; acceso de alumnos de flauta a obras de este autor, brindando herramientas para la mejor interpretación del repertorio del compositor; un ejemplo de la influencia de la música popular en la música de concierto; promover el estudio de compositores latinoamericanos; difusión de la obra de Radamés Gnattali; brindar la posibilidad de desarrollar nuevas investigaciones, sobre el repertorio en otros instrumentos, por ejemplo, a partir de ésta; articulación con la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, la cual se desarrolla en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad nacional de Cuyo.

Radamés Gnattali dejó un acervo de más de 500 composiciones, incluyendo 15 sinfonías, 4 conciertos para piano, 4 conciertos para violín, 4 conciertos para guitarra, 2 conciertos para violoncello, conciertos para marimba, acordeón, bandolín, armónica, arpa, saxo, flauta, como también dúos, cuartetos, quintetos y sextetos para las más diversas combinaciones instrumentales. Radamés era un hombre simple, bondadoso, altruista, sincero, amigo de todos. Una persona que no tenía conciencia de su propia genialidad.

# El Arte como expresión individual

## Procesos para reconocerse y comunicar en la adolescencia

*Marcela Camba (UNCuyo)*

---

El proyecto gira en torno a la experimentación de la actividad plástica, como mediación en el restablecimiento de la capacidad de comunicación y rendimiento escolar en adolescentes. Específicamente, se trabajará con alumnos que transiten la etapa de la pubertad y manifiesten conflictos, introversiones o algún tipo de anomalía que vaya en detrimento de su nivel educativo. Se optó por trabajar en esta fase de desarrollo, porque se detectan fuertes transiciones que conducen a los jóvenes, generalmente, a un comportamiento problemático.

Ayudar a adolescentes a través del arte, es un terreno aún en constitución, por esta razón se busca conformar un primer documento teórico-práctico dentro de la Facultad de Artes, que sirva a egresados y alumnos, respecto a la convergencia en un taller del Arte y la Psicología. Las expresiones artísticas, por su naturaleza proyectiva, pueden constituir un medio para la resolución de conflictos del adolescente en el aula, extensivo a la vida familiar y social. El docente, desde un rol no invasivo, sino provocador y guía dentro de la manifestaciones de la expresión de las emociones, estimularía y guiaría al adolescente, para que logre un mayor conocimiento de sí mismo y de su entorno, y por ende, un restablecimiento de su capacidad resolutive y comprensiva, que posibilite equilibrar su emocionalidad.

Se requiere experimentar e investigar sobre la aplicación de variados métodos y estrategias que provoquen la expresión del adolescente en diversas áreas artísticas, donde se estimule al auto-conocimiento como eje central de la organización interior, y se contribuya tanto en la reflexión y comprensión de las formas visuales, como en la apreciación de los valores expresivos y significados estéticos. Se busca cumplir estos objetivos trabajando con fluidez reflexiva y sin presiones.

El problema que más nos afecta es la falta de material bibliográfico para uso profesional, que aborde las posibilidades del Arte desde la perspectiva propuesta, donde confluyan varias áreas de conocimiento. Nuestro trabajo consistirá en conformarlo, para después verificar su efectividad en experiencias con adolescentes.

Falta concluir la lectura y análisis del material bibliográfico seleccionado, para conformar conceptos teóricos que avalen y justifiquen una metodología propia, cuya efectividad se comprobará en una posterior etapa dedicada a prácticas y ajustes. En las lecturas, se ha profundizado sobre los problemas típicos de los adolescentes, y sobre sus preferencias a la hora de trabajar en plástica, que se relacionan con el aprendizaje de nuevas técnicas. Se comprobó el uso del arte en

Centros de Salud en todo el mundo, como parte de un proceso curativo, e integrado a variadas técnicas artísticas. Otra de las lecturas provocó la consideración de la intervención en las prácticas de la escultura como técnica psicodramática. Además, se obtuvieron datos de interés sobre Psicología de la Forma y Teoría de la Forma, entre otros. Los datos teórico-prácticos seleccionados son piezas importantes que deberán ensamblarse cuidadosamente.

---

## Desarrollo de esmaltes de alta temperatura para su aplicación en el campo de la porcelana artística

*Rosa Moyano\*(UNCuyo)*

---

El presente proyecto se propone desarrollar una variedad de cubiertas vítreas que se adapten a porcelanas blandas destinadas especialmente a piezas artísticas y que originen buenas calidades superficiales y de color. Si bien los esmaltes de alto fuego para porcelanas tradicionales se caracterizan por una paleta no muy amplia de colores, existe una variedad de coloraciones, texturas y características de superficie de gran interés visual, que pueden obtenerse profundizando el tema del efecto de las cristalizaciones en una masa vítrea. Esta problemática requiere ser estudiada y desarrollada a fin de enriquecer las posibilidades expresivas de estos materiales.

Con el fin de lograrlo, se hace necesario optimizar las diversas operaciones y procesos para la obtención de esmaltes cerámicos de alta temperatura, requiriendo establecer regímenes de calentamiento adecuados al tipo de material que se pretende obtener. La importancia que posee esta instancia del proceso de fabricación es fundamental para la integración soporte-vidriado (interfase), ya que el régimen de cocción determina las propiedades del producto final.

La metodología empleada consiste en la formulación y puesta a punto de distintas cubiertas, de acuerdo a la pasta y a un tipo de pieza a realizar. Experimentación de diferentes técnicas de aplicación del color: esmaltado directo, pátinas de alto fuego, superposición de esmaltes.

El estado de avance del proyecto ha permitido desarrollar y ensayar una serie de esmaltes con resultados muy satisfactorios aplicados sobre pastas de porcelana. Se han formulado una serie de esmaltes con los que se ha logrado una óptima

interfase cuerpo-vidriado. Los mismos han desarrollado distintas calidades de superficie (brillante, satinada y mate), como también se ha visto favorecida la formación de cristales en la misma. La coloración obtenida ha sido muy variada, ya que depende de los óxidos minerales y pigmentos aplicados y de los porcentajes en que éstos han sido adicionados.

Finalmente, es necesario puntualizar que el presente proyecto de Beca de Investigación está inserto en otro proyecto marco, cuya finalidad principal es revalorizar a la porcelana como un material con interesantes posibilidades artísticas, pretendiendo aportar soluciones a las dificultades de orden material que plantean estos materiales, específicamente en lo referente al desarrollo de cubiertas vítreas y la experimentación de variadas técnicas decorativas.

*\*Becaria integrante del Proyecto acreditado por SECYT- denominado: "Desarrollo de una tecnología especializada en pastas vítreas. Posibilidades materiales y expresivas de la porcelana en el campo de la cerámica contemporánea."*

*UNCuyo - Facultad de Artes y Diseño- Carreras de Cerámica. Director Prof. Elio Faustino Ortiz. Co-Director: María Clara Marquet.*

---

## **Diseño e innovación en la industria del mueble en la provincia de Mendoza**

*Laura Viviana Braconi (UNCuyo).*

*Mgter. Darío Codner (UNQuilmes)*

*Dr. Amílcar Davyt (UNQuilmes)*

---

La investigación se centra en el análisis de los procesos de cambio tecnológico en la industria del mueble de madera en Mendoza, considerando especialmente el rol desempeñado por el diseño industrial. La cual parte del supuesto que en la industria del mueble de madera, el diseño, la innovación y la tecnología están vinculados en el proceso de cambio tecnológico. En este proceso el diseño industrial ocupa un papel de escasa relevancia.

El objetivo es analizar el proceso de cambio tecnológico en el período 1996-2006 de estas empresas, tanto a nivel de procesos como de producto, teniendo en cuenta la incidencia de la innovación y en particular del diseño. También analizar las políticas públicas provinciales dirigidas hacia la industria del mueble y analizar la adecuación de políticas horizontales a las características particulares de esta industria.

La base empírica para esta investigación son las diferentes empresas productoras de muebles de madera del Gran Mendoza. Para lo cual, se combinan los paradigmas cuantitativo y cualitativo y se distinguen metodológicamente dos aspectos: por un lado, se dispuso de recursos bibliográficos, base de datos, investigaciones y documentos de la provincia disponibles en la página web del gobierno y otras organizaciones. A partir de la técnica de observación de documentos, se rescató información relevante en relación al lugar geográfico de ubicación y a la cantidad de empresas reales de la provincia que se dedican a la producción de muebles. Cabe mencionar que estas empresas son pymes, representando, casi el 50% del total de las empresas de la provincia, concentrándose un 60% en la zona del Gran Mendoza (Capital, Godoy Cruz, Guaymallén, Luján de Cuyo, Lavalle, Maipú y Las Heras). Ahora bien, sólo un 5% pertenece a la industria de la madera y del mueble en la provincia, equivalente a 154 empresas. El 81% de las mismas, son microempresas con pequeñas estructuras de producción. También se obtuvo información sobre el tipo de muebles que producen, los tipos de cambios introducidos en la producción, la participación o no del diseño en esos cambios.

Por otro lado, se emplearán instrumentos como encuestas y entrevistas estructuradas, sumado a la observación directa en ciertas empresas representativas del sector. Las encuestas se realizarían a las empresas dedicadas a la fabricación de muebles de madera del Gran Mendoza. Las entrevistas se concretarán en algunas empresas y en asociaciones del sector. El interés es recopilar información para conocer la percepción de ellos como actores de las mismas empresas y como gestores de políticas de desarrollo a las pymes. Los datos serían interpretados mediante la técnica estadística. Posteriormente se realizaría una validación cruzada a través de la triangulación entre métodos (datos estadísticos y datos del estudio de caso).

Se pretende contribuir al avance del conocimiento de la problemática de la innovación y su relación con el cambio tecnológico. Se podría conocer en qué medida el diseño industrial contribuye en el proceso de cambio tecnológico y si puede aportar cambios en los productos, que van más allá de simples transformaciones que hacen a la forma.

A partir de los resultados esperados de esta investigación podrían beneficiarse organismos públicos y privados, considerándolos insumo para la toma de decisiones futuras a nivel político de diferentes Asociaciones, Cámaras como ProMendoza, el Instituto de Desarrollo Industrial, Tecnológico y Servicios (IDITS) y también instituciones académicas como la UNCuyo, a la carrera de Diseño Industrial, como también aquellos organismos de la misma Universidad dedicados a la vinculación con el medio productivo.

# Proyección de la voz en el actor

*Dra. Ana Gloria Ortega*

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

## **INTRODUCCIÓN:**

La proyección de la voz en el actor es un hecho complejo que va más allá de lo estrictamente vocal:

Es una sensación de libertad sin constricciones dejando fluir la energía de la situación. Necesita de apoyos que van más allá del apoyo respiratorio: apoyos energéticos que involucren los pies, el eje de energía y centro de energía pélvica. La proyección debe provenir de una unificación somática: unir respiración, imaginación y acción física; unir la experiencia interna con las acciones físicas externas; eliminar tensiones excesivas; colocar el cuerpo en situación de alerta consciente.

## **Desarrollo**

Aspectos acústicos relacionados con la proyección:

La voz voluminosa se produce por 4 fenómenos acústicos:

- 1- Aumento de la energía acústica de la señal
- 2- Elevación de la altura de la voz (pitch)
- 3- Elevación del F1
- 4- Enriquecimiento de la porción aguda del espectro (formante del actor: 3.5 KHz).

En el habla- en el texto:

- El output acústico está gobernado por la estructura métrica que subyace en la prosodia
- La prosodia resulta ser el generador primario de la serie de cambios acústicos más focalizados
- En la proyección la inteligibilidad es una prioridad.

## **Manejo de los textos:**

Con el aumento de intensidad se produce: hiperarticulación de la mandíbula-hiperarticulación lingual

El aumento de la contrastividad de las cualidades de las vocales produce aumento de la intensidad y de la sonoridad.

La articulación prosódica trabaja sobre el aumento de la sonoridad.

La articulación vocálica trabaja sobre el aumento del contraste fonológico.

**Conclusiones:**

- El gran generador de cambios acústicos en la prosodia es la acentuación
- La acentuación actúa sobre la proyección
  - aumenta el F0
  - eleva la intensidad en dB
  - aumenta la duración de las vocales

*El trabajo de ejercitación sobre la acentuación prosódica, ejerce influencia en todos los factores que determinan un aumento de la sonoridad, y por lo tanto de la proyección.*



## Índice de Autores

Antón, Susana  
antonsusana@yahoo.com.ar

Argüello, Verónica  
veroar74@hotmail.com

Bagnato, Laura  
lbagna@argentina.com

Benchimol, Silvia  
siviabench@yahoo.com

Bianucci, Lorena  
lorenabian@hotmail.com

Braconi, Laura  
lbraconi@supernet.com.ar

Bustamente Morales, Marianella  
marinellabustamente@gmail.com

Caivano, José Luis  
caivano@fadu.uba.ar

Camba, Marcela  
marcecamba@yahoo.com.ar

Coll, Roxana  
rcolldelia@hotmail.com.ar

Cornejo Lacroix, Mónica  
monica.cornejol@gmail.com

Cuitiño, Cristina  
c\_cuitino@yahoo.com.ar

Dabul, Elena  
elenadabul@speedy.com.ar

Iglesias Daveggio, Ana Maria  
iglesiasdaveggio@gmail.com

De Marinis, Dora  
personal@dorademarinis.com

Del Rosso, Roxana  
roxana.del.rosso@speedy.com.ar  
rdelrosso@arnet.com.ar

Echegaray Carosio, Mario  
medgaro7@speedy.com.ar

Forcada, María  
angelesforcada@hotmail.com

García, María Inés  
mariainesgarcia@arlinkbbt.com.ar

García Trabucco, Alejandra  
agarcia391@gmail.com

González de Diaz Araujo, Graciela  
gdiaza@uncu.edu.ar

Gutiérrez, Silvana  
sines20@yahoo.com.ar

Iglesias, Alejandro Luis  
gubiaiglesias@yahoo.com.ar

Leal, María Victoria  
mvictorialeal@hotmail.com.ar

López, Mabel  
ychodos@fadu.uba.ar

Luna, Delia Beatriz  
arqdbluna@hotmail.com  
delbea6@yahoo.com.ar

Marquet, Clara  
merimarquet@hotmail.com

Mendoza, Andrea  
macondo19724@hotmail.com

Mondolo, Ana María  
mondolo@fibertel.com.ar

Montero, Adriana Marcela  
marcemont@arlinkbbt.com.ar  
m.montero@sinectis.com.ar

Monteoliva, Juan Manuel  
jmmonteoliva@yahoo.com.ar

Moyano, Rosa  
rosamoyano@yahoo.com.ar  
rosamoyano77@yahoo.com.ar

Nieva, María del Valle  
mnieva@fca.uncu.edu.ar

Ortega, Ana Gloria  
anagloriaortega@hotmail.com

Ortiz, Elio  
eliofortiz@hotmail.com

Pacheco, Mónica  
**monicapach@yahoo.com.ar**

Pastor, Élida  
**fsamso@speedy.com.ar**

Pattini, Andrea  
**apattini@lab.cricyt.edu.ar**

Plana, Beatriz  
**betiplana@gmail.com**

Porras, María del Carmen  
**mporras@supernet.com.ar**

Porta, Mariana  
**rosachiclex@hotmail.com**

Rastelli, Silvia R.  
**srastelli@hotmail.com**  
**srastelli@fad.uncu.edu.ar**

Rodríguez, Laura  
**laurangelicarodriguez@gmail.com**

Roetti, Jorge  
**jorge.roetti@speedy.com.ar**

Rosales, María Ancelma  
**mariaancelma@yahoo.com.ar**

Rosas, Sergio  
**sergio\_rosas05@yahoo.com**

Rosso Richardson, Juan  
**juanrossorichardson@gmail.com**  
**juanrossorichardson@hotmail.com**

Sammarco Fazio, Liliana  
**lilianasammarco@hotmail.com**

Silnik, María Alejandra  
**asilnik@yahoo.com**

Sinay, Paula  
**paulasinay@yahoo.com.ar**

Soria, Carina  
**carinasoria77@hotmail.com**  
**carinasoriatoto@yahoo.com.ar**

Tomassiello, Roberto  
**robertotomas@infovia.com.ar**

Torres, Juan Manuel  
**jmvtorres@yahoo.com.ar**

Trozzo, Esther  
**serveras@dynastar.com.ar**

Vargas, Gladys  
**ghvaralon@hotmail.com**

Viggiani, Sandra  
**arrojocajamarca@ciudad.com.ar**

Zalazar, Oscar  
**grupozero@arnet.com.ar**

Zani, Viviana  
**viviana\_zani@yahoo.com.ar**

Zaragoza, María Inés  
**zaramines@yahoo.com.ar**  
**zaramines@gmail.com**