

Cultura y Encuentro

FUNDARTE 2000



Humberto Ferreccio, *La Enviada*
(grabado)

Año 3 N° 6

2° Semestre de 1998

FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado

Año 3, N° 6

2° Semestre 1998

Indice

<i>Movimiento, arte y salud</i>	3
<i>Poesías del Concurso “Cien años del Edificio la Prensa”</i>	14
<i>Renate Schottelius In memoriam</i>	16
<i>Reseña Bibliográfica</i>	18
<i>Noticias</i>	22
<i>Actividades Fundarte 2000</i>	26

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1º E - Buenos Aires-
Argentina- E. mail: fepai@clacso.edu.ar
Queda hecho el depósito de Ley 11.723

ISSN 0329- 059X

MOVIMIENTO, ARTE Y SALUD

Publicamos a continuación la síntesis de un conjunto de artículos aparecidos en Francia en 1977 y 1978 sobre nuevas técnicas de movimiento. A pesar del tiempo transcurrido conservan toda su actualidad por lo que consideramos conveniente darlos a conocer en versión sintética en castellano

JEAN -CLAUDE SERRE

Conocimiento del cuerpo y conocimiento del mundo

«Connaissance du corps et connaissance du monde», *Annales I.N.S.* (Institut National des Sports); E.N.S.E.P.S (École normale supérieure d'éducation physique et sportive) N° 10, 1976: 39-42.

I. Clasificación del movimiento

* **Goldstein y Gelb. Movimientos concretos y abstractos.** Esta clasificación surgió de observaciones en casos patológicos. el enfermo puede hacer diversas acciones en vistas a un fin concreto, pero no proponérselas en forma de diseño a representar (como los movimientos del bailarín).

* **Poulton. Actividades abiertas y cerradas.** Las cerradas comportan exigencias previsibles, se basan en una adquisición técnica de automatismos (por ejemplo nadar, la danza clásica). las abiertas deben responder a exigencias imprevisibles del entorno (por ej. una lucha).

* **Paillard. Actividades teleocinéticas y utilización de modelos internos.** Tipos de actividades básicas animales en relación con el entorno: a) actividades de estabilización postural; b) actividades de transporte o cinéticas, sea del transporte total (cambio de lugar) o segmentario (posición); c) actividades de manipulación. Estas actividades pueden ponerse al servicio de dos categorías de movimientos: 1°. Teleocinesis: movimientos biológicamente significativos, finalizados y eficaces; 2°. Movimientos proyectados en el espacio a partir de un modelo interno (danza, expresión corporal, lenguaje gestual, etc.)

II procesos de formación

* Proceso tradicional de la pedagogía del movimiento: la imitación. Según Piaget, la imitación como actividad es también aprendida, tanto en el niño como en el adulto. Es importante saber cuál es el objeto de la imitación con toda precisión, porque la atención es selectiva. En el deporte la «mostración» (por ejemplo de andar en bicicleta) en ciertos actos sensorio- motores es secundaria, muestra el efecto objetivo, no «cómo» se hace. En la danza, al contrario, la imitación es tanto de lo que se hace y de cómo se hace.

* Proceso moderno: atención al medio, a una situación problemática sin imitación de modelos. se basa en el principio de que para conocer al objeto es necesario obrar sobre él.

III. Bipolarización de los campos de la actividad corporal

* En las teleocinesis la atención del individuo se centra en el medio externo, tiene en vista el fin, pero el sujeto no puede representar su movimiento (por ejemplo jugar al fútbol).

* En los movimientos por modelos internos la representación del cuerpo es indispensable e incluso es posible porque no interfiere con informaciones externas. Por ejemplo, el bailarín conoce los movimientos que realiza, para hacerlos bien debe tener una idea clara de ellos.

IV. Incidencia pedagógica

* Modelos formales internos e imitación. Ambos están ligados, como constituyendo cada uno un elemento del mismo proceso. la imitación atrae la atención del individuo y lo dispone a realizar un modelo.

* Teleocinesis y disposición del medio. La exploración activa y espontánea del medio (que no pase por el modelo formal externo) coloca al individuo en condiciones favorables para constituir sistemas coherentes de tratamiento de informaciones.

* Teleocinesis e imitación. Es una asociación problemática por sus fines diversos.

* Modelos formales internos y disposición del medio. La dificultad o imposibilidad de esta asociación determinó esta investigación. El modelo formal interno requiere un mínimo de condicionamientos externos. La presencia de un objeto cualquiera (individuo, instrumento, obstáculo, etc.) modifica la relación del cuerpo con el mundo. Sin embargo pueden ensayarse algunas relaciones, cuando el objeto opera de sostén de la gestualidad anteriormente interiorizada.

* * * * *

MONIQUE SIROS

Movimiento activo y movimiento pasivo

«Mouvement actif, mouvement passif», Annales (I.N.S. - E.N.S.E.P.S) Paris, N° 10, 1976: 43-45.

La neurofisiología y la psicofisiología actuales atribuyen un papel privilegiado al movimiento activo en relación al movimiento pasivo, en la organización del espacio. R. Held y A. Hein han estudiado la cupla sensorio- motriz en experiencias con animales, mostrando que si un elemento falta, la organización del espacio es defectuosa (no basta sólo ver a otro moverse, es necesario que el sujeto también se mueva).

R. Held, en experiencias sobre el proceso de reorganización de las coordinaciones viso- motrices constató que, habiendo producido artificialmente (con anteojos deformantes) una ruptura de correlación entre el sistema visual de referencia espacial y el campo motor, ésta se reinstaura si se da al sujeto la posibilidad de ver su cuerpo en movimiento. Al producirse el movimiento el cerebro emite una señal eferente y a la vez esta realización provoca una referencia visual. La concordancia entre proyecto y ejecución es la base de la estabilidad del mundo exterior. según Held existe una memoria que conserva los programas motores asociados a referencias de diversos orígenes sensoriales.

Las experiencias de J. Paillard sobre el sentido de la posición muestra que el movimiento pasivo conduce a un error sistemático (por ejemplo sobre los movimientos de brazos a derecha e izquierda).

Resultados:

* El estudio transversal muestra que el dinamismo general está asociado a la capacidad de moverse. La restricción del movimiento en el niño engendra pasividad y desinterés.

* El estudio longitudinal pone en evidencia:

- El papel de la postura: el pasaje del decúbito dorsal al ventral, a la posición sentada y de pie permite la constitución de un referencial postural completo.
- El papel de la motricidad para el descubrimiento del espacio lejano, así como la postura para el cercano.

De allí que el juego, sobre todo en los niños, sea útil para la estructuración espacial espontánea. Y en los lesionados es elemento esencial de la rehabilitación y/o readaptación.

* * * * *

MARIE- MARINE RAMANANTSOA

Lo que nos enseña la psicofisiología sobre el esquema corporal

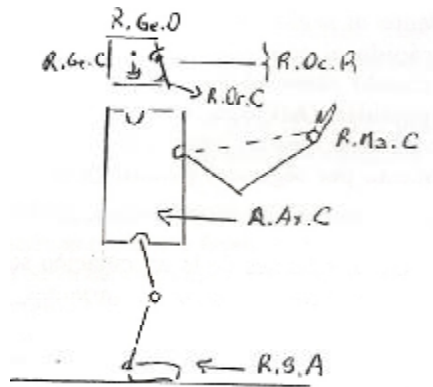
«Ce que la psycho physiologie nous apprend du schéma corporel», *Annales (I.N.S. - E.N.S.E.P.S.) Paris*, N° 10, 1976: 49-50

* «Construcción del espacio»: proceso por el cual, durante la infancia, se organizan los gestos apoyándose en un encuadro progresivo de orientación, de distancia y de velocidad de las cosas por relación al cuerpo. La motricidad se organiza a partir de dos fuentes de información: 1° los parámetros concernientes al cuerpo; 2° el entorno cuya organización espacial está referida al cuerpo. El esquema corporal se expresa en un «conocimiento funcional» del cuerpo y del espacio. Se debe a la acción del referencial postural cefalocéntrico, en construcción durante la infancia y reactualizado permanentemente en la adultez. la cabeza es una pieza esencial de este referencial. Es el movimiento activo que aporta las informaciones más adecuadas para la reactualización del referencial.

* Hay que distinguir dos conceptos: esquema corporal e imagen del cuerpo. La imagen del cuerpo es la percepción de las fronteras corporales, la sensación cons-

ciente del cuerpo y la facultad de representárselo. El esquema corporal **no** pertenece a la representación de la conciencia, sino que regla las relaciones individuo-especie. El nexa entre ambos no es directo y no tiene transcripción consciente.

Esquema de los diversos referenciales corporales



- R Ge O - Referencial geocéntrico del oído interno
- R Ge C - Referencial cefalocéntrico de la cabeza
- R Or C - Referencial orocéntrico: boca y cabeza
- R Oc C - Referencial oculocéntrico (retina y distancia)
- R Ma C - Referencial manocéntrico (superficie cutánea)
- R Ax C - Referencial del eje del cuerpo
- R S A - Referencial de la superficie de apoyo

* * * * *

JEAN- CLAUDE SERRE

Estudio experimental de diferentes metodologías destinadas a desarrollar la 'souplesse' en danza

«Étude expérimental de différentes méthodologies destinées à développer la *souplesse* en danse», *I.N.S.E:P. Travaux et Recherches. Spécial souplessem* N° 3, 1978: 17-25.

1. Metodologías para el desarrollo de la *souplesse*

1.1. Movimiento activo (A) basado en la fuerza de los músculos agonistas, en diferentes posiciones. Tiene cinco modalidades

1º. Movimiento activo lento al comienzo (Alc): un ejemplo es el *battement de adagio*

2º. Movimiento activo lento al suelo (Als): en decúbitos

3º. Movimiento activo rápido al comienzo (ARC)

4º. Movimiento activo rápido suelo (Ars)

5º. Movimiento activo repetitivo (Ar), tipo «resorte». Un ejemplo: en el suelo, piernas extendidas, tronco estirado, toca las piernas en movimiento de resorte. En tiempo rápido (un movimiento por segundo) permite ganar flexibilidad a partir de una posición dada.

1.2. Movimiento pasivo: las masas contráctiles de la articulación son pasivas y el trabajo se produce por una fuerza externa. Tiene cuatro variantes:

6º. Movimiento pasivo con peso (Pp): es el peso (por ejemplo en la barra) que produce la elongación. Se puede mantener la postura mucho tiempo, como en yoga. Es el mismo caso del método 5º, pero sólo con el peso, actuando alrededor de un minuto.

7º. Movimiento pasivo- activo (Pa): automatización, como en el *détiré* de clásico on pie en la mano.

8º. Movimiento pasivo con heteromoimpulsión (Ph)

9º. Movimiento pasivo con heteromoimpulsión y resistencia previa (Phr). Es como el octavo, pero el sujeto opone una resistencia a la fuerza externa (por 10 segundos) con posición ligeramente inframaximal, y luego afloja y cede a la presión.

2. Las diferentes metodologías en los maestros

En general prefieren los métodos del primer grupo, y muchos declaran desconocer el noveno.

3. Experimentación.

Con 12 sujetos entre 17 y 27 años, con estudios de danza pero no profesionales, se realizaron pruebas en diverso orden y después de una clase de danza de

nivel medio. Se tomaron fotografías seriadas.

4. Resultados.

- a) Las diferencias entre los valores medios de las diversas metodologías son significativas.
- b) Estas diferencias se pueden nuclear en tres grupos
 - 1°. Los más grandes valores angulares se obtienen con Phr, Ph y Pa (entre 100 y 117 grados)
 - 2°. las otras cinco obtienen tren 120 y 127 grados
 - 2. Alc es la de menor resultado (145 grados)

En general los mejores resultados se obtienen con los movimientos pasivos, luego con los activos rápidos y finalmente con los activos lentos.

- c) Hay relación entre las metodologías tomadas en cupla. Es decir, el individuo que obtiene mejor ángulo que otro individuo con una metodología, en general la obtiene también con la otra (activa y pasiva).
- d) La opinión del sujeto según su vivencia no suele corresponder objetivamente al mejor resultado.
- e) La metodología más eficaz (Phr) es la menos conocida y usada por los maestros.
- f) El individuo no suele juzgar bien la amplitud de su movimiento a partir de su sensación.
- g) El peso juega un papel antagónico bastante significativo.

5. El papel de la fuerza

Se ha demostrado que hay una relación positiva entre la fuerza activa del sujeto y la *souplesse*. En conclusión, parece importante introducir nuevas metodologías en la clase de danza, pero con prudencia para evitar el peligro de excesos.

* * * * *

RAYMOND MURCIA

Los problemas de la 'souplesse' en la relajación, el yoga y la eutonía

«Les problèmes de la *souplesse* dans la relaxation, le yoga, l'eutonie», *I.N.S.E.P. Travaux et Recherches. Special souplessem* N^o 3, 1978: 51-54.

* Yoga, relajación, eutonía: de origen diferente, tienen puntos en común en relación a este tema.

* La *souplesse* no es un fin en sí misma, sino más bien revelación de un síntoma o una dificultad.

* Estas técnicas, puesto que actúan según una función tónica, no consideran la *souplesse* un problema mecánico.

* La *souplesse* aparece como expresión de una libre circulación de energía (*Ki - Prâna*) y por tanto como una expresión del equilibrio de la personalidad, no en sentido estático sino homeostático, que considera al individuo un sistema abierto.

* También la *souplesse* se vincula a una perspectiva totalizante de la persona.

* En general, en gimnasia y danza, la *souplesse* se considera mecánicamente y su falta es estimada como un bloqueo de articulaciones. Pero las tareas mecánicas de elongación alienan al sujeto en relación con su cuerpo. En general se observa que el trabajo de *souplesse* no implica participación activa del sujeto, centrada en su sensibilidad.

* Una nueva visión puede obtenerse a través de la teoría de la eutonía de Gerda Alexander. Su definición es la siguiente: «La palabra eutonía (del griego *eu* -bien, armonía, justo, y *tonus* tensión) se creó en 1957 para traducir la idea de una tonicidad armoniosamente equilibrada y en adaptación constante, en relación justa con la situación o acción que se vive».

1. La eutonía busca esencialmente la armonización de la función tónica.

a) En su dimensión postural y antigravitatoria

b) En su función de sostén de la actividad fásica (o crespática, según Paillard)

2. La eutonía integra la función tónica en una concepción totalizante y dialéctica de la persona (perspectiva común a la relajación, al yoga, a la bio-energía, etc.)

3. El equilibrio tónico significa control del tono. Siempre dentro de la eutonía hay

varias gamas de búsqueda del «tono justo»: tono alto ligero, tono medio, tono bajo, pesado.

4. La eutonía obra en una perspectiva dialéctica.

5. El individuo debe encargarse de sí mismo.

En la simple gimnasia el cuerpo es «cosificado». En la eutonía el sujeto se percibe existencialmente, en la tensión o tono. En gimnasia, el tratamiento en zonas localizadas descuida otras y crea traumatologías específicas en las partes más débiles. Así, la *souplesse* trabajada mecánicamente desorganiza la armonía tónica, y si se logran *soupleses* en forma violenta, se engendran por compensación rigideces en otras zonas (por ejemplo en la danza clásica esto sucede frecuentemente).

La eutonía distingue entre *souplesse* y laxitud. Una extrema laxitud (que hace a los sujetos aparentemente muy aptos para el yoga) puede ser síntoma de mala armonía tónica. Las «posiciones de control» (como en el yoga) tampoco deben ser un fin en sí mismas sino una forma de ayudar a la armonía interna

* * * * *

RICHARD PFISTER

'Souplesse' y afectividad

«*Souplesse et affectivité*», *I.N.S.P. Travaux et Recherches. Special souplesse*, N° 3, 1978: 55-59.

1. Problemas de la definición

1.1. La afectividad. Hay varios conceptos, según las corrientes psicológicas. Actualmente se tiende a dar importancia a las actitudes como expresión más o menos estabilizadora de sentimientos y afectos.

1.2. *Souplesse* y tono. Es difícil definir *souplesse* pues el término no es científico, ya que no coincide exactamente (aunque se aproxima) con el de «amplitud articular», la cual está condicionada por los siguientes factores físicos: óseo- cartilagosos, cápsulo- ligamentarios y musculares.

Se propone distinguir dos cualidades de factores que limitan la amplitud articular:

- a) Los factores mecánicos (los antedichos) sobre los cuales se trabaja en el entrenamiento.
- b) Los factores nerviosos, ligados a la contractibilidad, sobre todo tónica. En este punto, relacionado con lo psíquico, se incluye el papel de la afectividad.

2. Tono y afectividad

La «tensión de un músculo es clínicamente constatable y es una resultante de diversos factores orgánicos. El «tono» muscular se relaciona con fenómenos contráctiles, nerviosos, cuya significación está en la postura y las actitudes.

2.1. Expresividad tónica. La tonicidad es la forma primordial de la motricidad y del psiquismo y su primera función es la expresión y la comunicación a través de esquemas tónicos: las posturas.

2.2. Tono y emoción. Según Henri Vallon las emociones son diversas modalidades de producción y de resolución del hipertono.

2.3. La modulación central del tono. El primer nivel de integración de la función tónico- postural donde la afectividad está altamente implicada, es la formación reticular bulbo- mesencefálica, que juega un papel importante en la regulación del sueño y la vigilia y los mecanismos de vigilancia. Hay tres vías retículo espirales. Dos son lentas, una facilitadora y otra inhibidora. Ambas determinan un tono de base en relación con la disponibilidad motriz y la atención flotante. la tercera, facilitadora, es rápida.

3. La coraza muscular y caracterial. Wilhelm Reich ha criticado la medicina mecanicista que enfoca la terapéutica en forma exclusivamente sintomática, olvidando que el ser humano es una totalidad viviente. las enfermedades son «biopatías», fallas de la pulsión biológica tensión- relajación, y por eso no han disminuido a pesar de los avances de la medicina. Según Reich, las fallas de circulación y de descarga de energía biológica provienen de un «éxtasis sexual» socialmente fijado, en el seno de una civilización que somete al individuo a condiciones de vida cada vez más alejadas de las necesidades naturales, provocando permanentes frustraciones. El típico caso de biopatía es el cáncer, pero también la hipertensión, no sólo arterial sino incluso muscular y nerviosa. El bloqueo de afectos puede provocar lesiones fisiológicas y crónicas porque produce una fijación de energía en diversos

sítios orgánicos. El sistema muscular, según Reich, suele ser uno de los más atacados. Los conflictos y frustraciones provocan rigideces e hipertonos que impiden la motricidad flexible (*souple*) o amplia. A esto llama Reich «coraza muscular». por ejemplo, cuando un sujeto desea llorar y no lo hace, los músculos que intervienen en el proceso quedan rígidos, como tetanizados. Esto también se da en casos de histeria, como ha estudiado Freud. La coraza muscular, según Reich, es una última fortificación del yo para evitar los peligros. El proceso de adaptación biológica ha conducido a las cubiertas protectoras (caparazón, pelos, piel) pero cuando la protección es excesiva se produce un enquistamiento; un quiste es una regresión, una degradación de las relaciones con el medio. Del mismo modo, la hipertensión muscular crónica traduce una inhibición de toda excitación. Esta coraza muscular es también caracterial y por eso mejora si el sujeto se permite descargas psíquicas, por ejemplo de llanto o de cólera.

**POESIAS DEL CONCURSO
«CIEN AÑOS DEL EDIFICIO LA PRENSA»**

Al Diario “La Prensa”

Cien años de tu historia
guardados en un rincón de Buenos Aires
¡Qué digo «un rincón»?
Guardados en el corazón de Buenos Aires
Hoy... la brisa y el sol domingueros
empujaron las puertas de tu ayer.
Entonces, nosotros, curiosos visitantes,
inquietos pasajeros de la vida,
entramos, miramos y admiramos
entre ya ausentes rotativas,
tintas y páginas impresas,
tu interior silente pero poblado de fantasmas.

Maderas, herrería, gobelinos,
mármoles, espejos, cuadros...
nos hablan y nos cuentan
que mucho vino desde Francia
(Ciudad Luz, Cuna de Cultura y de Derecho).

Hasta aquí, por argentinos visionarios
fue tenazmente todo transportado
para un futuro de patria
digna, pujante y progresista.
Seguro es que ellos embanderaron con vehemencia
la verdad, la libertad y la justicia.
Unidos al nombre de sus siempre dueños, Paz,
agregamos a su emblema
un mensaje para todos:
Paz, palabra, periodismo, poder, perdón,
porvenir, posible, y también, para soñar... poesía.

«Juana» (Elba Yolanda Velázquez)

La Prensa

Al entrar bajo sus puertas,
al subir sus escaleras
presiento el pasado, y la riqueza
en artísticos herrajes, balcones, balustradas,
mármoles, bustos, alegorías,
vitrales, láminas doradas; frescos y
asombrados rostros de piedra y bronce
semejantes a mascarones de barcos de madera.
Pasillos donde atisbo una estatua que pretende
elevar su voz inexistente.
Ante tanto legado y ornamento palaciego
me inclino humildemente
hacia la labro anónima de aquellos
que nos dejaron su mensaje.
Se aplaca mi ansiedad,
me sumerjo en toda su grandeza
y lentamente me sosiego...
agradeciendo a Dios
poder apreciar tanta belleza

«Luis» (Humberto Ferreccio)

RENATE SCHOTTELIUS IN MEMORIAM

El pasado 27 de septiembre falleció en Buenos Aires Renate Schottelius. Tenía 77 años, había nacido en Alemania, donde estudió danza clásica y moderna en la Opera Municipal de Berlín con discípulas de Mary Wigman, iniciadora del expresionismo dancístico alemán. A los 14 años se trasladó a la Argentina, donde estudió en el Conservatorio Nacional. Formó parte del elenco de Miriam Winsow, con quien se perfeccionó como intérprete y creadora. Además estudió en Nueva York con José Limón, Maerta Graham y Hanya Holm.

Desde 1940 dictó clases de danza, volcando en ellas toda su experiencia, guiando y ayudando a múltiples generaciones de bailarines y coreógrafos. Muchos de ellos, como Oscar Aráiz y Susana Zimmermann, se destacaron en la creación. sus obras se representaron en diversos centros de Buenos Aires, de todo el país y del exterior. Dictó numerosos cursos como profesora invitada en diversos países. Fue coreógrafa del Ballet Winslow, del Teatro Colón, del Municipal San Martín de Buenos Aires, de conjuntos de Rosario y Córdoba y también de televisión. Aunque aquejada de una grave enfermedad, continuó trabajando incansablemente hasta sus últimos días.

Ella misma ha caracterizado su estilo, en un entrevista para la revista *Monsalvat* (n. 142, octubre de 1986): «El estilo de mis obras es caracterizado muchas veces como expresionista (...) Indudablemente quiero expresar mis pensamientos y sentimientos a través de mis obras, como también hacer comentario de la época que vivimos o -en ciertos casos- crear únicamente sensaciones y climas artísticos. Trato de usar el cuerpo humano como instrumento artístico y para expresar sensaciones, sentimientos, formas, dinámicas, ritmos y diseños que en su totalidad pueden transmitir al espectador el mensaje de la obra».

De su carrera en Argentina ha dicho en la misma entrevista: «Retrospectivamente veo mi carrera de pionera de la danza moderna en la Argentina con mucho placer, sobre todo al ver los frutos de las semillas que puse durante tantos años. No siempre fueron años fáciles, y a veces cansaba y entristecía el hecho de que casi a todo momento hubo que empezar de nuevo».

Sobre la danza argentina opinó: «Creo que el futuro de la danza argentina es

promisorio; he vivido cuarenta años de desarrollo de la danza en la Argentina y puedo decir que a pesar de todo hay mucho progreso y mucho interés por parte del público. Hubo altos y bajos, épocas más fértiles que otras, pero indudablemente hay una línea ascendente».

Renate Scholteius, por su valor como artista, como maestra y como persona, supo granjearse el afecto de público e intérpretes, y pasó a ocupar un lugar por derecho propio en la cultura argentina. En testimonio de su cariño por el país que la acogió, decidió antes de su muerte que sus restos reposen en la Provincia de Córdoba.

Celina Hurtado

RESEÑA BIBLIOGRAFICA

ROSA T. GUAYCOCHEA DE ONOFRI, *Dos momentos en la pintura argentina del siglo XX. El impresionismo en la Argentina. Emilio Pettoruti y la pintura moderna en la Argentina*, Mendoza, Ed. autor, 1996, 118 pp.

El título de esta obra tiene el propósito de evocar dos figuras en cierto modo paralelas por su gravitación en la pintura argentina de este siglo. Malharro y Pettoruti fueron dos “casos” de reproducción argentina de “batallas” estéticas foráneas. En la “Presentación” la autora nos advierte que los dos ensayos que componen su obra fueron escritos en tiempos y circunstancias diferentes. Esto determina a su vez una diferencia en el enfoque, que es global en el primer caso y más detallada en el segundo. Sin embargo, el lector percibe en ambos casos un intento serio y sostenido por comprender la pintura argentina (y no sólo estos dos pintores y otros a los que se refiere más incidentalmente) en un doble contexto: el de los movimientos europeos que sacudieron la esclerosis de la pintura académica heredada del siglo pasado y el de la vida cultural y artística argentina.

El ensayo sobre el impresionismo, si bien se centra en la figura de Malharro, revisa el aporte de otros tres pintores cuya relación con el movimiento es más sesgada, pero cuya obra constituye un aporte de significativa relevancia: Brughetti, Fader y Lazzari. Con respecto a la introducción del impresionismo en Argentina, que la crítica y la historiografía suele considerar “tardía” (y como consecuencia, desvalorizarla), la autora señala, con fechas, nombres y datos ciertos, que no hubo tal “retraso” puesto que la tradición académica también pesó en contra del impresionismo en su misma cuna.

Discute también la autora la idea de que el impresionismo argentino sea una variante del realismo, y acepta que si bien significó una renovación en la pintura de paisaje, desde su inicio estuvo “herido por la flecha modernista” (p. 33) y aportó a la pintura argentina algunas notas antes ausentes: espiritualidad, lirismo y subjetividad.

El ensayo sobre Pettoruti y la pintura moderna argentina, mucho más extenso y pormenorizado, plantea en realidad todo el problema de la introducción del arte moderno a través de la tortuosa carrera argentina de Pettoruti, cumplida en medio de dos estadios europeos: la primera en su juventud, y la segunda y definitiva, en su vejez.

Es particularmente ilustrativo el análisis de la autora sobre la postura de la crítica frente a las primeras tentativas serias del modernismo que Pettoruti propuso. Esta ceguera frente a la relevancia de la propuesta se mantiene hasta la década del 40, mostrando que si bien la muestra de Petturuti en 1924 sacurió al ambiente plástico argentino, en el fondo no fue bien interpretada su propuesta, incluso en aquellos casos (como el de Lozano Moujan) en que hubo un sincero deseo de acercamiento.

Frente a una sociedad que veía en los pintores nacionalistas, “anquilosados en la repetición de sus fórmulas” un *stablishment* más o menos intocable, la autora señala: “Lo inexplicable, lo grave, es la aparición en este medio de un pintor que de golpe pone a la Argentina a nivel internacional. Y me refiero no sólo a la circunstancia de distanciarse tanto de sus compatriotas, sino al hecho de la calidad moderna de la obra de Pettoruti. No hay que olvidar que la mayoría de los pintores actuantes por esos años había estado en Europa, y otros más jóvenes fueron después. Pero los más dotados, aquellos poseedores de un talento notable, como Spilimbergo, por ejemplo, no fueron más adelante. Se dedicaron más bien a explorar toda esa zona -tan plena de posibilidades por otra parte- que va desde Cézanne al poscubismo. Este hecho, perfectamente lógico, pues también Europa después de la primera guerra en cierta forma volvía atrás, permitió colmar la laguna existente entre un Sivori, por dar un ejemplo, y Pettoruti. Pero ello no sucedió de la noche a la mañana. Debieron transcurrir muchos años para que el fenómeno se rodeara de una serie de circunstancias que lo hicieran asimilable, congruente” (p. 75). La autora por otra parte, aporta una serie importante de testimonios de la época, para avalar sus puntos de vista.

Aunque su trabajo sobre Pettoruti no abarca la producción del maestro luego de su segunda y definitiva radicación en Europa, la autora se ha ocupado de proponer un catálogo (lo más) completo (posible), que figura en pp. 978-100. Creo que la obra hubiera sido más completa si se hubiese incluido el catálogo de Malharro, aunque fuese también tentativo, y una selección bibliográfica al final, porque sin duda la autora ha consultado mucho más de lo que queda registrado en las notas de pie de página. La presentación es agradable y elegante, con numerosas ilustraciones que la enriquecen.

El Epílogo nos ilustra sobre un objetivo que quizá pasara desapercibido en las páginas anteriores. Frente al “más crudo decadentismo y malas academias” que vivimos, la autora propone: “Ya es tiempo de dejar que el artista sea y el arte sea”. Y esto quiere decir que si bien desde nuestra actualidad las actitudes de dureza extrema creadas alrededor de las obras de Malharro y Pettoruti resultan exageradas, inexplicables y absurdas, las explicaciones que demos del pasado deben nutrirse de una reflexión que se haga cargo de todos los factores en juego. En ese

sentido, apunta la autora, el análisis de las diferentes alternativas de apropiación o de creación de una nueva plástica pueden servir de clave o al menos definir matices significativos de una personalidad cultural. En efecto, la pintura no es una isla, ni en el arte ni en la cultura de una sociedad. Más bien puede ser un signo, un índice y hasta un síntoma que aparece en tiempos y lugares en que otros síntomas no son visibles. La propuesta de la autora aparece así como una lúcida advertencia sobre la función del arte en la cultura.

Para los estudiosos de la pintura argentina y para el público culto en general, esta obra será muy útil y tendrá un lugar especial en sus bibliotecas.

Celina Hurtado



María Emilia Pérez, *Gachuzato* (dibujo)

NOTICIAS

Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore

El Instituto, Dependiente del I.U.N.A. , ofrece las siguientes posibilidades docentes:

- Carreras

Profesor Nacional Superior de Danzas nativas y Folklore

Técnico Nacional Superior en Folklore

Intérprete Nacional Superior de Danzas Nativas

La condición de ingreso es tener el Secundario aprobado. la inscripción es gratuita y se otorgan títulos oficiales.

- Cursos de Perfeccionamiento Docente

Técnica del movimiento

Arqueología argentina

Antropología

Seminario del Gaucho

Danzas chilenas

Taller de recursos didácticos

Técnica teatral

Etnografía argentina

- Cursos abiertos a la comunidad

Charango

Danzas nativas

Tango

Artesanías

Danzas de salón

Aerófonos

Son autoridades del Instituto

Rectora Normalizadora: Prof. María Azucena Colatarci

Vicerrector Normalizador: Lic. Rubén Pérez Bugallo

Regente Normalizador: Prof. Héctor Aricó

Area de Perfeccionamiento: Prof. María Azucena Colatarci

Eventos Culturales: Sr. Ricardo Vidal
Coordinación Artística: Prof. Liliana Mabel Randisi

* * *

Consejo Argentino de la Danza (C.A.D) celebra sus 20 años

El C.A.D. fue creado el 2 de septiembre de 1978, es un organismo no gubernamental miembro del Consejo Internacional de la Danza, con sede en París y dependiente de la UNESCO. Por Resolución Ministerial N° 1262/90 ha sido reconocido como Organismo consultor ad honorem del Ministerio de Educación y Cultura. Su presidente actual es la Prof. Orfilia Pérez Román y su Vicepresidente la Prof. Paulina Osona.

Para celebrar sus veinte años, el C.A.D. organizó una Gala de Danza en el Teatro presidente Alvear, con la actuación de numerosos y calificados conjuntos. En su transcurso se homenajeó al primer secretario y organizador del C.A.D. Prof. Juan Falzone. Los actos culminaron con una cena de camaradería.

* * *

Evocación de Nijinsky

Fue organizado por el Programa por la memoria de Buenos Aires y coordinado por la Sra. Silvia Agostino. El día 28 de septiembre se realizó una mesa redonda con la participación de Luisa Grinberg, Dora Kriner, Susana Zimmermann, Alberto Somoza y Miguel Angel Elías, quienes respondieron a temas como: qué ha significado Nijinsky para la danza moderna, cómo se ha dado el proceso de creación de un movimiento de danza moderna en Argentina, qué evocaciones de Nijinsky en Argentina merecen destacarse y balance de la historia.

Además se pasó en video un fragmento del Homenaje de Béjart a Nijinsky, con Jorge Donn y el bailarín Nicolás Zoric interpretó una versión del «Fauno». Coordinó el acto Celina Hurtado.

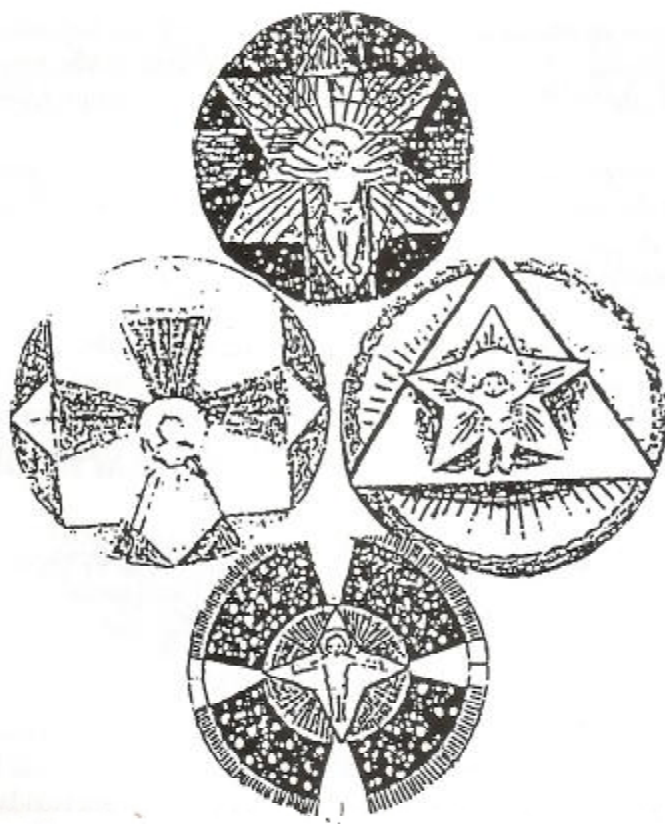
Publicaciones de Fundarte 2000

Ediciones fundarte 2000 ha publicado
libros y folletos
además de este Boletín.

Los interesados en conocer
estas publicaciones
pueden solicitarlas
telefónicamente al 813.2448
de lunes a viernes de 16 a 20 hs.

También por e. mail a
fepai@clasco.edu.ar

Les recordamos que nuestras publicaciones
aceptan canje, y se envían sin cargo
a las instituciones que tengan
biblioteca abierta al público.



Logo de Fundarte para la Navidad 1998

ACTIVIDADES FUNDARTE 2000

MUESTRA PLÁSTICA

Humberto Ferreccio - María Emilia Pérez

Del 6 al 24 de Julio se realizó una exposición con obras de los dos artistas que obtuvieron los premios del Primer Salón de dibujo navideño el año pasado. La misma se llevó a cabo en el Centro Cultural Fray Mucho de Buenos Aires.

Humberto Luis Ferreccio es pintor y grabador. ha obtenido los siguientes premios: Menciones del Museo de la Ciudad, Museo Sívori, Centro de Divulgación Musical de la Municipalidad, Ateneo Popular de La Boca y Medallas del Museo Sívori y del Museo Perlotti.

Ha realizado numerosas exposiciones colectivas y varias individuales. Poseen obras suyas el Museo Nacional del Grabado, el Museo Gonet de Santiago del Estero, el Provincial de Bellas Artes de Catamarca, de Bellas Artes de Luján, Fra Angelico de La Plata, Fundación Leopoldo Marechal de Buenos Aires y colecciones privadas del país y del exterior.

María Emilia Pérez, nacida en la Capital Federal, es poeta y narradora. Ha publicado en poesía *Coplas para todos*, *Canto tenaz* (ed. Vinciguerra), y en narrativa *No seres* y *Porque sí* (ed. Botella de Mar), *Otro sí, digo* (ed. Agón), *Suma y sigue* y *Ni más ni menos* (ed. Palenque).

Tiene participación en una gran cantidad de antologías y ha sido premiada, entre otras instituciones, por la Casa del Tango, por Editorial Agón, por la Feria Internacional del Libro, por el Club Italiano de Buenos Aires, por la Revista Ronda Literaria, por la Casa de Cultura de Versalles, por Gente de Letras, etc. Figura en el *Diccionario de Mujeres Argentinas* de Editorial Plus Ultra. Colabora con las Revistas *El grillo* y *Ser en la cultura*.

* * *

TEATRALIZACIÓN

Celebración del amor

Con el auspicio de Fundarte 2000 se realizó el montaje de un espectáculo de música y teatro titulado *Celebración del amor*, que se representó en Buenos Aires, en el Centro Cultural Fray Mocho en el mes de Julio y en el Ateneo de La Boca en el mes de septiembre.

La primera parte, música, contó con la participación de Salvador Parrinello en saxo y Walter Vivare en teclado, quienes interpretaron obras de Mozart, Chopin, Piazzola, Poldini y otros.

La segunda parte la constituye el cuento teatralizado *El libro de Miguela*, de María Emilia Pérez, cuyos personajes fueron interpretados en julio por María Inés Lozada, Fabiana Otero y Fatne Corbellini, y en septiembre por María Laura Mariotti, María Emilia Pérez y Fatne Corbellido, y danza por Celina Hurtado.

* * *

EXPOSICION HOMENAJE A OLGA DEL CASTELLO

Olga Del Castello fue un activa participante de las actividades de Fundarte 2000. Había nacido el 16 de julio de 1958 y falleció inesperadamente, luego de una corta enfermedad, el 21 de agosto pasado. En homenaje Fundarte 2000 organizó una exposición retrospectiva de sus pesebes, con los que durante 12 años consecutivos (de 1987 a 1997) concursó en Fundarte, exponiendo también una pieza que dejó terminada para el concurso 1998. La exposición se realizó en la Manzana de las Luces, del 7 al 15 de diciembre, donde se pudieron apreciar 21 obras de la creadora.

Olga del Castello egresó de la Escuela de Bellas Artes «Prilidiano Pueyrredón» y realizó cursos de perfeccionamiento en las técnicas de papier maché, cartapesta, porcelana fría, pintura en madera, tarjetas españolas, marcos y enmarcado, arte francés y otros.

Desde muy joven ejerció la docencia, y dictó clases en diversos centros y casas particulares, y en su propio taller, donde daba cursos y seminarios intensivos para alumnos venidos del interior. Realizó exposiciones en Jugueterías Colón, Galería Mitre del Diario la Nación, Stand de Cáritas en la Feria de las Naciones y Vidrieras Phillips, de 1984 a 1992.

Como pesebrista participó en varias muestras colectivas, especialmente en la Manzana de las Luces (1984-1990), Museo Isaac Fernández Blanco (1985-1986), Harrods (1989), Casa de la Cultura de Chivilcoy (1985) y Museo Nacional de Arte Decorativo >(21986 y 1987), además de sus intervenciones en Fundarte. Su última actividad con nuestra entidad fue un taller de máscaras de carnaval realizado en febrero de este año.

* * *

EXPOSICION RETROSPECTIVA DE PESEBRES

En adhesión al 18º Aniversario del Museo Penitenciario Argentino «Antonio Ballvé», el día 9 de diciembre se realizó una Exposición de pesebres premiados de 1984 a 1997, que permaneció abierta hasta el 12 del mismo mes. Se expusieron obras de Noemí Aranguren, Antonio Calculli, Olga del Castello, María Esther Chiesa, Zulema Escobar Bonoli, Ana María Hidalgo, María del Carmen Payo, Liliana Raspa y María del Pilar Ronco.

* * *

XV CONCURSO DE PESEBRES - BUENOS AIRES

Se realizó en la Capilla Histórica del Museo Ballvé, con la colaboración de la Directora del Museo, Sra. Alicia Dinorah Cabral. Las piezas concursantes fueron expuestas del 14 al 27 de diciembre, y los premios fueron entregados el viernes 18. Se presentaron 68 piezas para la Categoría General, 34 para la de Miniaturas, 13 de Tercera Edad y 1 de Junior.

El Jurado estuvo compuesto por Dora Del Pino (Presidente), Héctor Borches, Ricardo Couch y María del Carmen Payo..

Premios y distinciones

Categoría General

Primer Premio: Beatriz Charadía /Adriana Negro

Segundo Premio: Blanca Rosaura Carranza

Tercer Premio: Taller de Vitraux «La Casona»
Mención de Honor: María Esther Chiesa
Primera Mención: Adriana Nora Pinceti
Segunda Mención: Taller Artesanal «Aldo Bonzi» y Stella Maris Delgado
Tercera Mención: Noemí Delia Oholeguy

Categoría Miniaturas
Segundo Premio: Alicia Ventura
Tercer Premio: Inés Cerqueiro
Primera Mención: María Rosa Ribeira Allievi
Segunda Mención: marta Susana Giarrocco

Categoría Tercera Edad
Primer Premio: María del Pilar Ronco
Segundo Premio: Manuel Céspedes
Tercer Premio: Carlos Biagiotto
Primera Mención: Hogar Don Guanella
Segunda Mención:

Categoría Junior
Mención de Honor. Instituto Génesis

* * *

PRIMER CONCURSO NACIONAL DE PESEBRES

Este primer concurso a nivel nacional se organizó con selección en tres regionales: Norte, coordinada por la Lic. María Fernanda Sola y organizada por el Museo Antropológico de Salta, Centro (a cargo de Fundarte) y Sur, a cargo de la Dirección de Cultura de Río Gallegos, coordinada por el Ing. Hernán a. Spotti. SE realizó en la Manzana de las Luces y la exposición estuvo abierta del 17 al 29 de diciembre. El día 22 se dieron a conocer los premios.

El Jurado estuvo integrado por Dora Del Pino (Presidente), Carmen Balzer, Héctor Borches, Ricardo Couch, María Esther Chiesa y Juan José Radivoj.

Se otorgaron los siguientes premios y menciones:

Primer premio: Graciela Alejandra Varela (Buenos Aires)
Segundo Premio: Juan Manuel Ramírez (Río Gallegos)
Tercer Premio: Manuel Antonio Báez
Mención de Honor: Liliana María Raspa (Buenos Aires)
Primera Mención: Juan Carlos Romero (Salta)
Segunda Mención: Mirta Elena Colla (Ushuaia)
Tercera Mención: Elba Fitanovich (Buenos Aires)
Cuarta Mención: Eduardo Paviolo (San Francisco, Córdoba)
Quinta Mención: María Delma Mansilla (Puerto Deseado)
Sexta Mención: Ana María Garro de Hidalgo (Buenos Aires)
Séptima mención: Beatriz Burruchaga (Paraná)

* * *

SEMANA DE ARTE DE NAVIDAD

Como todos los años, se realizaron actos artísticos en torno a la Navidad, con la siguiente programación:

Martes 15: Poesía en Navidad, coordinado por María Emilia Pérez, en la Manzana de las Luces

Miércoles 16: Encuentro Coral de la Tercera Edad, en el Centro Cultural General San Martín

Sábado 19: Audición de música de Navidad, en el Museo Ballvé

Domingo 20: Poesía en Navidad, coordinado por María Luisa Herrero, en el Museo Ballvé

Miércoles 23: Misterio de Navidad, por un conjunto de intérpretes, Museo Ballvé.

Sábado 26: Música en Navidad, por el Coro Amanecer, en el Museo Ballvé

Domingo 27: Recordando la Navidad, por el Grupo Ferrer, en el Museo Ballvé

* * *

ENTREGA DE LAS PLAQUETAS «LA PRENSA»

el día 28 de diciembre, en la sala del Programa por la Memoria, de la Casa de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, se hizo entrega a la Directora del Instituto Histórico, Lic. Liliana Barela, de las plaquetas realizadas con motivo de la conmemoración del Centenario del Edificio la Prensa.

En Febrero de este año, como se informó en el Boletín anterior, se realizaron concursos de pintura, poesía y fotografía.

En estas plaquetas, que se suman a la colección de Fundarte 2000, se incluye:

- Plaqueta N° 5: Primer Premio poesía (Eva María Falótico Gandolfi) y Tercer Premio de fotografía (Elba Acosta)
- Plaqueta N° 6: Tercer Premio de poesía (Amalia Olga Lavira) y Segundo Premio de fotografía (Noemí Aranguren)
- Plaqueta N° 7: Segundo premio de poesía (Dora Pietromica) y Primer premio de fotografía (Gabriel Fernando Sáenz)

Fundarte en Internet

Puede consultarse en el sitio
www.clacso.edu.ar/~fepai/fepai.htm
en el sector correspondiente a
Fundarte, Cultura y Encuentro.
Informa mensualmente sobre
nuestras actividades

¡Visítenos!