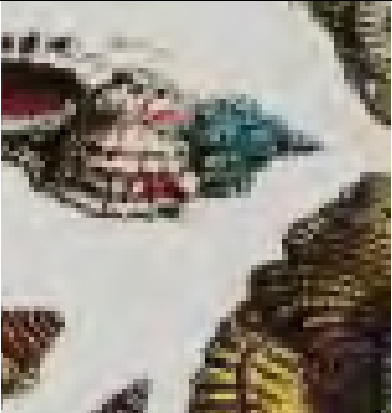


01 :: BREVIS :: 02



1 8 5 3 - 1 1 7 2

02



Bienvenido a *Brevis*, lector.

Brevis es una nueva publicación de SEMA, la Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina. *Brevis* constituye un medio ágil, de sencilla lectura, pensado para exponer el ideario e intereses de quienes estudiamos el campo de la forma. *Brevis* nace porque en SEMA deseábamos encontrar el modo de estar comunicados a través de un medio que contribuyera a construir espacios de genuino intercambio intelectual, con el convencimiento de que el marco de nuestros congresos y las varias jornadas que las asociaciones regionales de la institución habitualmente organizan —si bien fundamentales en nuestra estructura— no siempre dan cuenta de las muchas y ricas reflexiones ligadas al territorio de la Morfología y que suelen orientarse hacia muy diferentes zonas de reflexión.

Preparando el terreno para el próximo congreso de Santa Fe (cuyo tema central es Forma y Lenguajes), Clásica presenta un valioso texto de Arnold Schönberg. En Cruces, destacamos el obligado homenaje a Benoît Mandelbrot. Inauguramos una nueva sección —Relatos— con una historia escrita por Roberto Doberti. Deseamos destacar, además, que en este número —haciéndose eco de nuestro pedido— varios jóvenes se han incorporado a la rica lista de colaboradores. Deseamos seguir en este camino, reiteramos la invitación a los miembros y allegados de SEMA para enviar trabajos y sugerencias. Por último, Brevis agradece los muchos comentarios positivos que suscitó la aparición de la publicación. Un muy buen 2011 para todos.

ISSN 1853-1172

Brevis es una publicación regular de SEMA, Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina.

Cualquier artículo puede ser reproducido en tanto se mencione fuente y autor, solicitando autorización por escrito a la dirección de *Brevis*.

Dirección:
Horacio Wainhaus

Comité editorial:

Roberto Doberti + Claudio Guerri + Homero Pellicer + César Pereyra (x SEMA) + Giovanni Alletti (Venecia) + Lucrecia Escudero Chauvel (Paris) + William Huff (Pittsburgh) + Denes Nagy (Hungria) + Werner Schulze (Viena) + Alfredo Tenoch Cid Jurado (México).

Editor responsable:
Patricia Muñoz
Gorriti 4384 [1414] CABA

Diseño:
Alterio Scifi

Contacto Institucional:
www.sema.org.ar

Contacto editorial:
wainhaus@interlink.com.ar

3**B :: LECTURAS****6**

HOMERO PELLICER

7

JAVIER SÁEZ

8

HORACIO WAINHAUS

9

EZEQUIEL ZAINI BLEG

10

LUIS WEXLER

11

MARCO ARESTA

12

MIGUEL ÁNGEL BARSEGHIAN + INÉS MARIETTI

13

RINA MELCONIÁN

B :: CLÁSICA**16**

ARNOLD SCHÖNBERG

B :: PLUS**20 / 30***CRUCES [HOMENAJE A BENOÎT MANDELBROT X DENISE SCIAMARELLA Y MATÍAS ALLINOVI]**RELATOS [LA TIENDA "EL OVILLO" X ROBERTO DOBERTI]**+ RESEÑAS + NOVEDADES + BREVIS HOY + IMAGO BREVIS***Presentación****El engaño del condicionante****No somos ángeles****Gastón Breyer y la tsuba****Forma Estado versus Forma Nómada****Espejos de Buenos Aires****La mentira de la forma****Anamorfosis****Sobre el libro-objeto****La relación con el texto**

LEEC



BREVIS
LECTURAS

El engaño del condicionante

HOMERO PELLICER

Nada parecido se da en la evolución de la vida. En ella es sorprendente la desproporción entre el trabajo y el resultado. En el mundo orgánico, de abajo arriba hay siempre un esfuerzo único; pero lo mas frecuente es que ese esfuerzo cambie de modo brusco de dirección, unas veces paralizado por fuerzas contrarias, otras sustraído a lo que ha de hacer por aquello que hace, absorbido por la forma que esta ocupado en tomar, hipnotizado por ella como un espejo. Hasta en sus obras mas perfectas, cuando parece haber triunfado sobre las resistencias exteriores y sobre la suya propia, esta a merced de la materialidad que ha tenido que adoptar.

Henri Bergson

En su libro *Filosofía del arte* Taine (1828-1893) —para quien la arquitectura era una expresión artística— aborda el concepto de condicionante en la configuración de la obra, planteando que el carácter y comprensión de una obra debe encontrarse en las costumbres, el estado general del espíritu y los sistemas productivos en los cuales esa obra se ubica. Considera a la obra y a su autor-artista como embuidos en esas condiciones e inseparables de ellas¹. Posteriormente Bergson plan-

teara un ejemplo que nos acerca a la concepción de condicionante desde otra óptica.

Frente a un condicionante exterior como la luz, la estructura del ojo de los moluscos y la estructura del ojo de los vertebrados presentan semejanzas, en ambas es posible detectar los mismos elementos a pesar de provenir de dos líneas evolutivas diferentes y separadas en su evolución desde mucho tiempo atrás. Se infiere de esto la posibilidad de que un condicionante común a varios objetos distintos produciría transformaciones selectivas en un repertorio por lo menos acotado. Es decir que el repertorio de transformaciones sería conducido en cierta dirección, descartando otras.

En este caso la luz actúa como un condicionante que produce solamente un repertorio de transformaciones en la generación del ojo o la capacidad de visión, independientemente de la especie de que se analice.

En el campo de la arquitectura podemos plantear el concepto de Condicionante Arquitectónico en relación al modo de transformación que opera en una forma determinada. Estos condicionantes pueden ser físicos, naturales, culturales, sociales, etc.

Si entendemos por condicionantes, aquellos elementos físicos, acciones o normas externas al objeto que determinan, de manera parcial o total, la configuración del mismo estamos utilizando una definición del condicionante diferenciada e independiente de la forma arquitectónica que el condicionante afecta, conllevando en esto un enfoque dualista del problema, desde el cual el planteo mecanicista de causa – efecto podría aventurar las posibilidades de prefiguración de una forma arquitectónica según el grado de afectación del condicionante puesto en juego.

Esta mirada sobre el problema imposibilita pensar en la interacción de ambos extremos, ya que cada extremo es pensado de forma independiente y diferenciado del otro y las diferencias pueden plantearse como alternancias jerárquicas que oscilan de un extremo a otro, es decir, del predominio del condicionante sobre la forma arquitectónica o viceversa.

Nota

1. Para Taine el arte es quien debe expresar mas firmemente el carácter dominante y esencial de una época y

entiende a esto como una ley general aplicable al arte en su totalidad, verificable a lo largo de su historia. Para él los condicionantes propios de cada época o lugar determinado desarrollan “en ellos necesidades correspondientes, aptitudes nuevas, sentimientos particulares;...Luego cuando ese grupo de sentimientos, de necesidades y de aptitudes se manifiesta integramente y con potencia en una misma alma, constituye el personaje reinante, es decir el modelo que los contemporáneos consideran con admiración y simpatía... Si además, entre los diversos términos de la serie se intercalan las causas accesorias que intervienen para modificar los efectos; si para explicar los sentimientos de una época se agrega el examen de la raza al análisis del medio ambiente; si para explicar las obras de arte de un siglo se consideran, además de las inclinaciones reinantes en ese tiempo, el momento peculiar del arte y los sentimientos personales de cada artista, podrán deducirse de la ley, no solamente los grandes cambios y las formas generales que asumio la imaginación humana, sino también las diferencias de las escuelas, las nacionales, las variaciones de los diferentes estilos y hasta los caracteres originales de la obra de cada maestro.” En Taine, Hipólito, *Filosofía del arte*. Ed. Emecce. Págs 72-75.

No somos ángeles

JAVIER SÁEZ

A diferencia del análisis tradicional de la forma arquitectónica —basado en categorías más propias de las artes visuales que de los artefactos prácticos— me interesa exponer dos conceptos derivados de la arquitectura en tanto soporte de los cuerpos en movimiento: el de régimen Kinético y el de régimen Circulatorio¹. El antiguo régimen kinético era propio de una sociedad en la que el estado natural de las cosas tendía a la estabilidad y donde el que el movimiento era vivido como el paso inestable entre dos estabilidades, como una sucesión de momentos imperfectos necesarios para llegar a un punto inmóvil distinguido por una forma geométrica pura y un uso relevante. Se concebía el movimiento como el paso regulado de una forma a otra, es decir, remitía al orden de las poses o de los instantes privilegiados, como en la danza clásica². El régimen kinético impulsaba un andar fuertemente codificado y el trayecto resultaba de un pasaje a través de una gradación jerárquica de unidades espaciales con fuerte inercia simbólica. Este régimen se materializaba en un mecanismo circulatorio por filtración, en habitaciones pasantes que incluían en su interior a los recorridos.

La aparición del régimen circulatorio esta íntimamente relacionada con la idea de circulación, un concepto clave que surge de la medicina. Hacia 1.628 William Harvey reunió y organizó un conjunto de conexiones dispersas en un sistema acabado en el que el simple movimiento fue sustituido por una circularidad del movimiento que posibilita el reciclado y flujo continuo de la sangre: el sistema circulatorio. Dos siglos más tarde este concepto fue asimilado por la arquitectura dando como resultado una separación física entre las habitaciones y los lugares de paso y comunicación, que ahora se organizan como una totalidad articulada de primer orden, como un sistema, el sistema circulatorio³. De esto resulta un mecanismo por canalización, de amplio uso por su excelente respuesta funcional. Pero también, en las primeras décadas del siglo XX, surge un mecanismo por inducción. Este mecanismo disuelve la separación física entre locales de uso y de paso, pero, a diferencia del mecanismo por filtración, el recorrido no se basa en una gradación sino en una continuidad o simultaneidad de unidades espaciales que dan cuenta de la expansión del campo motriz⁴.

Sea mediante la canalización o la inducción, con el régimen circulatorio la sucesión mecánica de instantes o puntos cualesquiera reemplaza el orden de las poses⁵. La relación entre un punto y otro se funda en la contigüidad y la fluidez, y el trayecto es producto de una sucesión o una simultaneidad de unidades espaciales. De esto resultan trayectos fluidos que no se dejan anticipar, trayectos que sustituyen sistemas conceptuales basados en nociones como marcha, habitación, frontalidad, linealidad, centro, o jerarquía —cuestiones que remiten a la unidad y la estabilidad— por otros como fluidez, espacio, topología, rotación, retículas o rizomas, que remiten a la multiplicidad y al movimiento. A diferencia del movimiento simbólicamente espesado (propio del régimen kinético) cada vez más se le impone a los cuerpos un movimiento aligerado de cualquier tipo de carga, incluso de la de su propio cuerpo. Pero no somos ángeles.

Notas

1. Inspirándonos en Jacques Ranciere, se puede definir a un régimen particular como un tipo específico de vínculo entre modos de producción de

arquitectura o prácticas proyectuales, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de conceptualización de unos y otros.

2. Esta cuestión es tratada por Bergson y resumida por Gilles Deleuze en *La Imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1984 (1983)

3. Por ejemplo, en *Elements et Théories* (Paris, 1902), Julián Guadet analiza la planta de un edificio comenzando por distinguir los espacios de circulación y los de utilidad o de estancia, los que han de reflejarse visualmente en el plano.

4. La arquitectura es circulación, afirmaba Le Corbusier en 1929, en Buenos Aires.

Si existen momentos privilegiados es por su carácter de puntos señalados o singulares que pertenecen al movimiento, y no como momentos de actualización de una forma trascendente. Ver G. Deleuze, *op.cit.*

Gastón Breyer y la tsuba

HORACIO WAINHAUS

Hace algún tiempo, en el marco de un proyecto de investigación desarrollado en la UBA, confeccionamos un primer listado completo de las publicaciones escritas por Gastón Breyer con anterioridad al año 1966.

El nombre de la primera de ellas¹ y una anotación en el margen de una antigua carpeta que nos había entregado el propio Gastón —la nota manuscrita aclaraba: “no tengo ningún ejemplar”— despertó nuestra curiosidad. Lo que sigue no es, claro, la nota de Breyer sino una elaboración que surgió a partir de esta historia.

La *tsuba* (鐔) es un pequeño objeto japonés: constituye un elemento de metal que se sitúa al final de la empuñadura (*tsuka*) de una espada (o *katana*). Su función primitiva es la de separar la empuñadura de la hoja, protegiendo así la mano del guerrero y —por su particular disposición y condición material— ayudando a equilibrar la espada.

A través de los siglos —como los numerosos ejemplos que una mirada de objetos que la tradición japonesa nos ofrece— el perfeccionamiento de la *tsuba* a través de una obsesiva atención a los detalles y el profundo celo puesto en su elaboración técnica

permitió a los maestros artesanos desarrollar obras maestras. La tradición dota a la *tsuba* de la mayor importancia simbólica debido, fundamentalmente, a su tamaño y ubicación. Con la *katana* enfundada, la *tsuba* era la parte visible de la misma, indicando el *status* o el carácter de su dueño. Los *samurai* solían llevar dos espadas en todo momento y disponían de más de una *tsuba* para cada hoja, lo que les permitía alterar su arma en cada ocasión de acuerdo a su estado de ánimo.

Las *tsuba* —en un comienzo *toshō tsuba*, es decir, fabricadas por el mismo artesano que forjaba las hojas— evolucionaron en coincidencia con los avances en la técnica del metal. Así, antes de la aparición de los artesanos especializados exclusivamente en su desarrollo (período Muromachi o Ashikaga, época de grandes luchas que comienza en 1366), estos objetos constituían simples discos de bronce o de cobre. Pero el arte de la *tsuba* cambió cuando comenzaron a usarse discos de hierro liso patinado —frecuentemente, de color negro—, y evolucionaron utilizando formas perforadas (aliviando el peso de la pieza) para mejorar las condiciones de equilibrio en la espada. Poco a poco,

el arte de la *tsuba* desarrolló formas más complejas: intrincadas perforaciones, incrustaciones o cincelados de oro u otros metales. Con el tiempo estas operaciones formales —muchas de

ellas eran seguramente modelos utilizados exclusivamente para ceremonias.

Como todo arte fundamentado en una práctica bélica, la exquisitez en la fabricación de las *tsu-*



Tsuba del periodo Edo, realizada por Kinai, un famoso artesano de Echizen del que se conservan piezas de excelente factura.

ba decayó en los tiempos de paz extendida: tras la apertura del Japón al mundo occidental, en 1871 el uso de espadas fue prohibido —

→

Forma Estado versus Forma Nómada

EZEQUIEL ZAINI BLEG

—
Si la *katana* estaba
enfundada, la *tsuba* era
la parte visible
de la misma.

que nos interesa. La *tsuba* es una pieza que, aún separando otras, nos sugiere simultáneamente la idea de transición, estableciendo así modalidades de continuidad y, claro, permitiendo articularlos en una totalidad mayor. Una *tsuba* queda transformada, conceptualmente, en una suerte de dispositivo clave, tanto por su “función formal” como por la fenomenal eficacia simbólica de las operaciones que está destinada a cumplir.

Pero la *tsuba* es ahora, para mí, mucho más que un pequeño y hermoso objeto: utilizando una expresión del propio Breyer, muchos objetos “nos muestran los timbres o modos de nuestro propio pensar”. Hoy, que no está, me gusta imaginar a un joven Gastón viéndose a sí mismo como una *tsuba*. No la espada en sí ni tampoco la empuñadura: solamente un pequeño objeto irreductible como su forma.

Nota

1. El artículo en cuestión tenía por título *La tsuba*, era de una fecha muy temprana en la producción de Breyer —1941— y había sido publicado en la revista *Ars*. Hasta nuestro encuentro con el texto desconocíamos qué signi-

bido por decreto imperial y el estilo “decorativo” del siglo XVIII, combinado con el desuso del arma hizo que la ornamentación de la *tsuba* se convirtiese en un fin en sí mismo y, por lo tanto, en un arte viciado, a pesar de lo cual un pequeño grupo de escuelas mantuvieron los altos niveles de épocas anteriores.

Mientras escribo, me pregunto qué era lo que podría haberle interesado a Breyer acerca de este pequeño objeto. Evidentemente, no hay una única respuesta a esta pregunta, pues Gastón era una persona muy curiosa por naturaleza. Aún así, arriesgo una particular interpretación, partiendo del propio uso de la palabra *tsuba*, que en japonés cotidiano significa “ala de sombrero”: un elemento cuya disposición formal es —en más de un sentido— equivalente al

Una de las tareas fundamentales del Estado es —como sostienen Deleuze y Guattari— “estriar el espacio”. Esto significa “marcar los límites del territorio y controlar emigraciones, actos disidentes (...) pequeñas rebeliones”¹.

Como contrapartida, “al proceso de captura de flujos de todo tipo (de poblaciones, de mercancías, capitales, etc.) [...] los nómadas responden contra las normas que regulan la circulación y el movimiento”².

Pensar en el nomadismo como una particular sociedad primitiva —sin jerarquías ni poderes políticos centrales— constituye, en la medida en que lo que se mueve tiende a quedarse fuera del control panóptico que caracteriza a la modernidad, un impulso antitético a la idea política de *Forma Estado*. De ahí el choque entre dos fuerzas contrapuestas, antagónicas: el “aparato del Estado” versus la “máquina de guerra nómada”.

El Estado es transformador: descompone y recompone el movimiento. Se desplaza desde lo liso a lo estriado y engaña porque produce un *espacio liso virtual*. Para Paul Virilio, este nuevo nomadismo “acompaña a una máquina de guerra mundial cuya organización desborda los

aparatos del Estado y está presente en complejos energéticos, militares-industriales, multinacionales”³. Y al retomar la idea de Virilio, Deleuze y Guattari recuerdan que “un espacio liso y nómada puede ser trazado y ocupado por la organización del poder”⁴. Así, no sólo las geografías de lo liso por excelencia —mar, desierto, estepa, aire—, constituyen espacios de lucha, sino también las ciudades, sus flujos, circuitos y arquitectónica. Y el mundo virtual —el nuevo territorio de lucha— está abierto cada vez más a formas de socialización no estatal: “El individualismo es una forma básica de reclusión sedentaria, una prisión exacerbada por la modernidad cuyos muros están siendo erosionados por vías subterráneas de escape, túneles de evasión”⁵.

Notas

1. Deleuze, G., Guattari, F., *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1997.
2. Di Paola, Modesta. *Nomadismo e interdisciplinariedad*. Interartive # 1.
3. Virilio, Paul. *Vitesse et politique*. París: Galilée, 1977.
4. Deleuze, G., Guattari, F. *Op cit*.
5. Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria, 1990.

Espejos de Buenos Aires

LUIS WEXLER

[*Procedimientos de la fotografía urbana en el relato de las grandes urbes.*]

La representación de la ciudad articula tres elementos inescindibles: un registro, un autor y una voluntad de tiempo. Tomando como objeto de referencia a la ciudad de Buenos Aires y a la fotografía urbana como técnica estudiaremos a diferentes autores en su construcción discursiva. También observaremos la relación entre Buenos Aires y otras grandes urbes a través de las similitudes en los posicionamientos de los fotógrafos.

La fotografía, a diferencia del sistema Monge y a la manera de la construcción perspéctica, requiere un observador subjetivo que plantea la escena. No es un espacio abstracto. La toma sólo ocurre en esa posición y en ese tiempo. Es un fragmento. Nuestra hipótesis es que el fotógrafo posee herramientas compositivas para plantear tres voluntades de tiempo posibles: la ciudad detenida, la ciudad cotidiana, la ciudad imaginaria.

Buenos Aires se creó dos veces: de un modo fallido en 1536, a causa de un bloqueo indígena, y en 1580. Horacio Cópola, fotógrafo argentino de 104 años de edad es casi el tercer fundador.

En 1936 un gobierno conservador le pide una tarea revolucionaria: inmortalizar el cuarto aniversario de la ciudad. Las fotografías de HC dan cuenta de la alteración de la urbe contemporánea, elevando la línea

influencia del texto publicitario configurando el paisaje urbano y se anticipa en tres décadas a Robert Venturi. Buenos Aires y Manhattan están siendo observadas como organismos en movimiento, se evidencian los

El fotógrafo plantea tres voluntades de tiempo posibles:
la ciudad detenida, la cotidiana y la imaginaria.



Gabriele Basilisco (izq.). Santiago Porter (der.)

de horizonte e incorporando la mirada desde el espacio privado. El voyeurismo, esta vez, con la ciudad como modelo. En esos términos resulta evidente la relación con la producción de Berenice Abbott, trabajando en New York con las mismas problemáticas. HC resulta un adelantado en descubrir la enorme

crecimientos, el vértigo del progreso, la ciudad cotidiana.

Pero la ciudad también puede ser vista como una ruina. Según Candida Höfer, la manera de transmitir el espíritu de una multitud es relatarlo mediante su ausencia¹. Ausencia de gente, de automóviles, de cualquier rasgo de vitalidad. Presencia de

sombras notables. En este marco se encuentra el trabajo del fotógrafo argentino Santiago Porter, en sus primeros y frontales planos de edificios públicos degradados de Buenos Aires. Gabriele Basilico, milanés, prefiere perspectivas más profundas, que enfatizan aún más las distancias de la soledad.

Las ciudades imaginarias requieren otras técnicas. Dino Bruzzone realiza maquetas de sitios de Buenos Aires que ya no existen y luego las fotografía en un modo peatonal que le otorgan un carácter fantasmal. Gabriel Orozco reproduce con desechos otra Manhattan con la Manhattan real de fondo. Esteban Pastorino eleva cámaras al cielo en barriletes y tal como lo hace Andreas Gursky, la ciudad real luce como una maqueta. A veces, como el collage de la Plaza Furstenberg de David Hockney en París, la ciudad de nuestros sueños está justo frente a nosotros,

Nota

1. *Espacios Urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Ludovico Pratesi. 1ª. ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2009, pág. 24.

La mentira de la Forma

MARCO ARESTA

Cuando hablamos de la Forma arquitectónica hablamos de un área particular de la disciplina de morfología, la morfología del hábitat. Hablamos de espacialidad y más que la estructura, contenedor o contenido, tratamos del universo invisible, esa no materia que es ámbito de actuación y experiencia del individuo con la Forma. Como afirmó Kandinsky en *De lo espiritual en el Arte*: “Cualquier creación es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos”. Cada entorno cultural y social expresa determinadas configuraciones que diseña las formas de su tiempo, ya que la Forma es siempre cultural. La Forma arquitectónica es así producto de su tiempo y lugar y como tal debe de evidenciar las características que la determinan formalmente.

Es exactamente en el diseño de la Forma que se centra esta reflexión.

La arquitectura no pasa por un complejo diseño a nivel estético o la incorporación de importantes y sofisticadas tecnologías que suplanten sus defectos y la tornen “sustentable”; la complejidad de la Arquitectura empieza en la utilización de las

energías pasivas, como el sol, el agua y el viento, la tierra (biomasa) y la vegetación, a través del diseño para potenciar una morfología del hábitat en estrecha relación con el individuo y su entorno.

Se podría pensar que este es un debate actual y que la Arquitectura se define actualmente como concepto y disciplina cuando trata de un edificio sustentable apoyado en el diseño bioclimático. Pero no. Desde siempre, la arquitectura en las diferentes culturas, del universo vernáculo al erudito, trata de estar en armonía con el clima y el territorio, con la sociedad y sus exigencias tanto físicas como intelectuales. Esta manera “empírica” de construir tiene que ver más con la necesidad de proponer al espacio que habitamos; y siempre habitamos (ver R. Doberti); una Forma que nos favorezca y nos potencia el mayor confort psíquico y físico.

Actualmente parece que sólo la estética de la apariencia y del “llenar el ojo”, en algunos casos y la tecnología aplicada a la construcción, en otros casos, lleva al máximo confort.

Independiente a que haya promotores que tengan posibilidades económicas para invertir en avanzadas tecnologías y so-

fisticados materiales, el diseño es el gran instrumento erudito de la disciplina práctica de la arquitectura y la Forma es el reflejo del estudio dedicado de las necesidades a que la misma debe responder.

Una Arquitectura con consciencia de sus responsabilidades sobre el planeta Tierra, pasa por responder a cuestiones medioambientales generalizadas a todo el público y no un diletantismo de elites. El diseño de la Forma actúa con el clima y los materiales del entorno como soluciones y no como problemas. Ellos son el camino para un diseño eficaz de la Forma.

Como conclusión, la Forma no debería “aparecer” como el velo sobre una mentira que intenta encubrir lo indisfrazable, porque siempre que se entra en el capítulo invisible de la espacialidad la Forma se revela y deja a desnudo el compromiso

—
La Forma no debería “aparecer”

como el velo sobre una mentira

que intenta encubrir lo indisfrazable,

—
con el habitar.

Por otro lado, la Arquitectura surge como única y original en sus formas, adaptada a un clima y lugar específico y al usuario que la habita. Y no masiva, con diseños que se tornan déspotas de su entorno gobernando a través del poder de su imagen.

Referencias bibliográficas

Doberti, Roberto. “El Decir de la Forma” en *Espacialidades*, Buenos Aires: Infinito, 2008.

Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el Arte*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Anamorfosis

MIGUEL A. BARSEGHIAN

INÉS MARIETTI

[Sobre una gráfica para crear formas virtuales]

En general los sistemas gráficos de representación sirven, de una u otra manera, para transferir a la bidimensionalidad de un papel una porción del espacio y de los volúmenes en él comprendidos. Es así como la perspectiva cónica se incorporó eficazmente a la pulsión mimética del hombre y se convirtió para los artistas en un instrumento indispensable para la construcción de un trampantojo. El hiperrealismo llegó, en el campo de la pintura, a su máxima expresión en el período barroco. Hoy lo encontramos modificando frecuentemente el paisaje urbano, montado sobre medianeras edilicias. No es extraño encontrar espacios que se prolongan virtualmente en una pintura en tanto sus puntos de fuga coinciden con el sitio de la mirada de posibles transeúntes. Ahora bien, si la perspectiva demandaba una mirada frontal, su transgresión perversa, la anamorfosis, requería para su construcción de una mirada oblicua, “antinatural”, y de un juego con las leyes de la percepción “deformando” los volúmenes según lo que entenderíamos como una perspectiva invertida. Estas anamorfosis son retomadas en

nuestra contemporaneidad principalmente por la publicidad te- virtualidad de un espacio puede acompañar de alguna manera a



Los embajadores (1533), de Hans Holbein.

levisiva y por la que se expande en la web, por gracia de la acción congelante de la instantánea fotográfica y por el poder de una lente que decide el punto de la mirada. En ambos casos, perspectiva-anamorfosis, el resultado final resultante es un trampantojo. En la perspectiva la

los desplazamientos horizontales de un espectador, en la anamorfosis las formas no se preanuncian, suceden a una abstracción que como por arte de magia se transforma de pronto en un volumen o en un plano virtual como sería el caso de *Los Embajadores* de Hans Holbein (1533)

o el de las obras de Felice Varini. El ojo del observador construye la perspectiva atrayendo hacia sí en forma cónica cada punto del espacio. En la anamorfosis, este punto de fuga ya no está en el horizonte, está en el observador mismo. El ojo del espectador se convierte en fuente de luz que arroja las sombras de los objetos fuera de sí. Las formas se expanden ocultas al rayo luminoso en un cono de oscuridad que se adhiere a los planos que las interceptan. Modelando este vacío cualquier sección devuelve al ojo la imagen del volumen ausente. Una elipse para una mirada frontal se convierte en un círculo para una mirada oblicua y un trapecio puede convertirse en un cuadrado en tanto su base menor esté más próxima al espectador. Este juego de alteración inversa de lo que sabemos de cada volumen según nuestra memoria perceptual provoca sorpresa y fascinación. De pronto, a través de la fotografía que perfecciona el engaño al aplastar el espacio real hasta la bidimensionalidad de una cartulina, extrañas figuras dibujadas sobre los paramentos contenedores de un espacio se yerguen con una concreción virtual a la vista tan perfecta como perfectos sean los recursos del ilusionismo pictórico empleados.

Sobre el libro-objeto

RINA MELCONIAN

En el riquísimo universo de los objetos que el hombre ha producido existe uno muy particular, casi “inmóvil” en su disposición formal básica: aquel denominado *libro*. Desde sus orígenes, este objeto ha sido un maravilloso instrumento que ha permitido la transmisión de la experiencia y el conocimiento entre las culturas, en un arco que cubre desde el uso de los materiales escritóreos —el papiro, la arcilla, la seda, el papel— a las actuales *tablets* y los correspondientes mecanismos de difusión electrónica, arco que incluye la copia a mano de los amanuenses y la invención de la imprenta.

Y en el mundo de los libros, una particular tipología reúne la posibilidad de contener y desarrollar componentes plásticos y literarios que actúan en igualdad de circunstancias y no ejerciendo competencia entre ambos ni siendo necesariamente dependientes entre sí: se trata del *libro-objeto*. Como libro “alternativo”, un libro-objeto suele plantear una suerte de crítica a las formas tradicionales de lo que suele considerarse un libro propiamente dicho, además de entregar una noción diferente de lectura. También produce una ruptura con la estructura física del libro clásico, ya que re-

curre al uso de gran diversidad de materiales y dispositivos formales. Así, puede o no contener textos y suele invitar al espectador a experimentar aspectos visuales o táctiles, disparando la imaginación a través de los sentidos.

Un breve recorrido histórico por el universo de los libros-objeto debería tomar en cuenta que uno de los pioneros en esta dirección fue William Morris. Morris trabajaba sus ediciones en prensas manuales, elaborando personalmente el papel, la encuadernación y las tipografías dándole a cada libro el carácter de pieza única.

Otra estación de detención obligatoria es la de los *poemas-objeto* de dadaístas y surrealistas, continuados en la acción de

situacionistas en los '60 y '70. Uno de los más conocidos libros-objeto fue realizado por Marcel Duchamp, que en 1943 publicó 300 ejemplares de su *Caja Verde*, compuesta por 180 documentos (trozos de papel, fotografías, estampillas, pergaminos, partituras, sobres, cartas, etc.), sin encuadernar y contenidos en una caja; suma de materiales que pasaron por la vida de Duchamp durante el proceso de la creación del *Gran vidrio*.

Sabemos que en la mayoría de los objetos conforman — como afirma Dorflès— una “red inextricable de elementos de los que en cierto modo somos víctimas¹”, en los que la movilidad formal suele ser mucho más notoria. Es por ello que escribe John Heskett que “con el tiem-

po las formas de los objetos se fueron adaptando deliberada o accidentalmente, se refinaron o fueron transformadas por las nuevas posibilidades tecnológicas, y surgieron nuevos estereotipos que se tomarían como estándar²”. Un libro-objeto va en esta dirección, asumiendo temáticas muy variadas con acento en lo social, en lo político o —muy frecuentemente— con la ilusión de una autonomía estética en la que actualmente se utilizan tanto las antiguas técnicas manuales, como los más modernos recursos electrónicos de transmisión disponibles. Un ejemplo: llevando el concepto al extremo, el cineasta inglés Peter Greenaway, genera un tipo de libro objeto muy llamativo en su película *The Pillow Book* (del año 1996), donde la trama gira en torno a la belleza del cuerpo y la piel con escrituras y caligrafías chinas y en el que es el cuerpo mismo constituiría un libro-objeto.

Notas

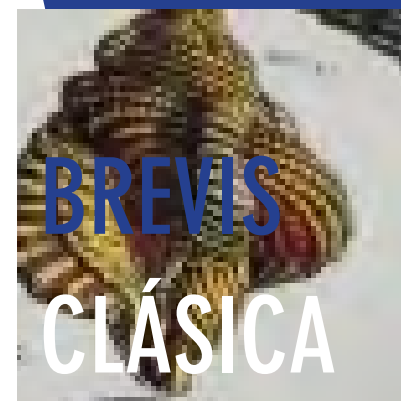
1. Heskett, John, *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 16.

3. Dorflès, Gillo, *Naturaleza y Artificio*. Madrid: Lumen, 1972.



Caja verde x Marcel Duchamp (1943)

LA A



BREVIS
CLÁSICA

B :: CLÁSICA

SCHÖNBERG: LA RELACIÓN CON EL TEXTO

Este artículo fue publicado en *Der Blaue Reiter*, un documento clave para comprender la vanguardia europea y fue solicitado por Vassily Kandinsky al extraordinario músico Arnold Schönberg. El eje del trabajo combate la opinión de que un fragmento musical deba suscitar imágenes o pensamientos para tener sentido.

[Nota Introductoria x Horacio Wainhaus]

Sin duda alguna, el almanaque *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*), gestado en 1912 por el grupo de notables artistas encabezados por Vassily Kandinsky y Franz Marc constituye uno de los documentos fundamentales para comprender la poética de las vanguardias.

Der Blaue Reiter refleja temas muy alejados entre sí, pero abordados —como afirmara Wittgenstein— con “aire de familia”. Como en *De lo espiritual en el Arte*, que Kandinsky publica casi al mismo tiempo, el ideario del almanaque es claro: la forma, “expresión espiritual del contenido interior” se convierte en “el único camino para expresar lo místicamente necesario”. El modelo de este proceso —en el que una forma deberá plasmar “resonancias que actúan desde el interior hacia el exterior”— es la música. Es por ello, aun aceptando que “cada arte tiene su propio lenguaje, es decir, medios que solo a él le pertenecen”, que escribe Kandinsky: “un artista que no vea ningún fin en la imitación de los fenómenos naturales y que quiera o necesite expresar su mundo interior, verá con envidia que estos objetivos pueden alcanzarse hoy lógica y fácilmente en el arte inmaterial, en la música.”

Grohman, Lankheit, Brion y otros importantes investigadores han visto en la estrecha relación que unió a Kandinsky con el notable músico Arnold Schönberg —que, cabe decirlo, era además un maravilloso pintor— la relación emblemática de tal afinidad. Con Schönberg da comienzo una nueva concepción en la que la música se permite ocupar un lugar preeminente frente al resto de las artes, “dado que en ella no predomina el carácter aparente”. En la música no es la imagen aquello que prima, sino “la fuerza que contiene en sí la sonoridad”. De ahí que muchas obras del músico vienés se experimenten como una suerte de serie en el que cada momento resulta algo diferente. Es por eso que Theodor W. Adorno va a sostener que en las obras musicales de Schönberg es posible percibir casi inmediatamente un movimiento de construcción y deconstrucción, afirmación y negación. Así, en Schönberg “todo es diferente y nada lo es, porque

en sus obras emerge la ambivalencia, poco hay de convencional o de aparente si existe libertad de juego”. Es en virtud de su libertad como la obra se convierte en obra, como la obra llega a ser algo que no era.

A pedido de su amigo Vassily Kandinsky, Schönberg escribió para *El jinete azul* el artículo que aquí publicamos. El eje de las reflexiones del músico busca combatir la opinión de que un fragmento musical deba suscitar imágenes o pensamientos para tener sentido. Schönberg sostiene que el sentido de la música no está dado sino por la articulación y comprensibilidad del específico lenguaje musical, concepto que extiende a las demás artes. Para Schönberg “toda obra artística es un organismo tan homogéneo en su composición que cada elemento en particular revela su esencia más profunda.”

La relación con el texto

Existen relativamente pocos hombres capaces de entender pura y musicalmente lo que tiene que decir la música. La suposición de que una pieza de música tendría que despertar imágenes de cualquier naturaleza, y que cuando esto no sucede no se ha llegado a comprender o bien no vale nada, está tan extendida como sólo puede estarlo lo equivocado y lo trivial. De ningún arte se exige nada parecido; normalmente uno se conforma con la impresión de su materia. Por cierto, en las otras artes lo material [27] del objeto representado complace por sí solo la reducida capacidad de comprensión mental de la clase media.

Dado que a la música, como tal, le falta lo material inmediatamente reconocible, los unos buscan detrás de sus impresiones la belleza puramente formal, y los otros, acontecimientos poéticos. Hasta Schopenhauer, que en un principio alcanza a comprender realmente la naturaleza de la música gracias a un maravilloso pensamiento

(“El compositor revela la esencia del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su sentido común no alcanza a comprender; igual que una hipnotizada establece conclusiones sobre cosas que no concibe despierta”), luego se pierde en el intento de traducir detalles de este lenguaje, los que el sentido común no comprende, mediante nuestros conceptos. En este afán por traducir aquello [28] mediante conceptos conocidos y con el lenguaje del hombre, lo que conduce a la abstracción y la reducción hasta lo reconocible, él, sin embargo, tiene que ser consciente de que se pierde el lenguaje del mundo, que quizás tenga que permanecer incomprensible y que solamente tenga que sentir. Pero, a pesar de todo, esta autorizado a proseguir en esta labor, ya que su finalidad como filósofo es mostrar la esencia del mundo y sus inabarcables riquezas mediante conceptos y mediante la sencillez donde fácilmente se trasluzca la pobreza. Y también Wagner, cuando le quería transmitir al hombre medio un concepto mediato de algo que él como músico había comprendido de inmediato, hacía bien, imputándole a las sinfonías de Beethoven un programa.

Proseguir por este camino es fatal si se convierte en costumbre generalizada. Entonces su sentido se transforma en lo contrario: se buscan en la música acontecimientos y sentimientos como si los debiera tener. Mientras que en el caso de Wagner la realidad es la que sigue: la impresión recibida por la música acerca de la “esencia del mundo” se vuelve productiva y estimula la imitación poética en la materia de otro arte. Pero los acontecimientos y sentimientos que contiene esta poesía no estaban contenidos en la música, sino que son solamente elementos de los que se sirve el poeta, porque a la poesía, todavía unida a lo material, le está negada la pura forma de expresión de la música, que nada puede enturbiar.

Como esta capacidad de la pura observación ya es extremadamente escasa y sólo se encuentra en hombres cultivados, se comprende que unas dificultades casuales, que impiden gozar de la música, puedan poner en un aprieto a aquéllos de entre los amigos del arte que ocupan la posición más baja. Por cierto, nuestras partituras son cada vez más difíciles de leer, y las relativamente escasas representaciones terminan tan deprisa que frecuentemente tan sólo el más sensible y puro se puede hacer una idea superficial; al crítico,

—
 Afirma Schopenhauer que el compositor revela
 la esencia del mundo y expresa la más profunda
 sabiduría en un lenguaje que su sentido común
 no alcanza a comprender
 —

que tiene que comunicar y valorar, pero al que le falta la capacidad de imaginarse vivamente una partitura, le es imposible cumplir con su función con aquella honradez por la que quizás se decidiera al menos cuando no le perjudicara. Se encuentra absolutamente desamparado frente a la impresión puramente musical, por lo que prefiere escribir sobre música que se refiere de alguna manera a un texto: música descriptiva, canciones, óperas, etcétera. Esto casi se le podría perdonar si se tiene en cuenta que los directores de orquesta de los teatros, cuando uno quiere información acerca de la música de una nueva ópera, charlan exclusivamente sobre el guión, la impresión teatral y los actores.

Realmente, desde que existen los músicos y creen que lo tienen que demostrar evitando propios tecnicismos, ¡ya apenas existen músicos con los que se puede hablar de música! Pero Wagner, al cual se cita de buen grado, ha escrito muchísimo sobre lo puramente musical; y estoy convencido de que él desmentiría indudablemente las conclusiones de sus malentendidas aspiraciones.

Cuando un crítico de música escribe sobre un autor que su composición no es merecedora de las palabras del poeta, no es más que una cómoda solución de este dilema. El “marco de la hoja”, al que siempre le falta espacio cuando se trata de aportar pruebas necesarias, siempre está dispuesto a venir en ayuda de esa falta de ideas, y al artista, en realidad, se lo considera culpable por “falta de pruebas”. Pero las pruebas para tales suposiciones, una vez aportadas, son más bien testigos de lo contrario, ya que sólo expresan cómo

haría música un músico que no puede hacerla, cómo no debería ser la música si pretendiera ser la obra de un artista. Esto concuerda incluso en el caso de que fuera un compositor el que escribiese las críticas, aunque fuera uno bueno. Porque en el momento de escribir críticas no es compositor; no está musicalmente inspirado. Si estuviera inspirado no describiría cómo se tiene que componer la pieza, sino que él mismo la compondría. Esto, al que sabe, le sale incluso más rápida y cómodamente, y es más convincente. En realidad, estos juicios surgen de la imaginación más trivial, de un esquema convencional, según el cual a determinados acontecimientos en la poesía tienen que corresponder de forma absolutamente paralela cierta intensidad y velocidad en la música. Aparte de eso, consi-

—

Resultó para mí una gran sorpresa
que jamás había sido digno del poeta
más plenamente que cuando, guiado por el primero
e inmediato contacto con el sonido inicial,
adiviné todo lo que le tenía
que seguir a éste por evidente necesidad.

—

derando que hasta este paralelismo, o incluso uno más profundo, también puede tener lugar cuando exteriormente parece lo contrario (de manera que, por ejemplo, un pensamiento delicado pueda ser representado mediante un tema rápido e impetuoso, porque la impetuosidad que le sigue se desprende más orgánicamente de él), un esquema como éste ya es despreciable por ser convencional. Porque esto conduce a hacer también de la música un idioma que “compone poemas” y que “piensa”

para cualquiera. Y su aplicación por parte de los críticos conduce a fenómenos como un ensayo que he leído una vez en algún sitio, “Fallos de declamación en Wagner”, en el que un necio explica cómo hubiera él compuesto algunos fragmentos si Wagner no se le hubiera adelantado.

Hace algunos años me sentí profundamente avergonzado cuando descubrí, al escuchar unos *Lieder* de Schubert, que no tenía ni idea de lo que sucedía realmente en el poema en el que se basaban. Pero cuando hube leído los poemas resultó que no había adelantado nada en la comprensión de esas canciones, ya que no me vi obligado ni en lo más mínimo a cambiar mi impresión sobre el recital musical. Todo lo contrario: me mostró que sin conocer el poema había comprendido el contenido, el contenido real, más fácil y profundamente que si me hubiera detenido superficialmente en el verdadero pensamiento de las palabras. Todavía más decisivo que esta experiencia fue para mí el hecho de que escribí muchas de mis canciones embriagado por el sonido inicial de las primeras palabras del texto, sin preocuparme en lo más mínimo del subsiguiente desarrollo de los acontecimientos poéticos, sin alcanzar ni siquiera a comprenderlos mínimamente en el éxtasis de la composición, hasta el final, y de que días después se me ocurrió mirar cuál era realmente el contenido poético de mi canción. Con lo cual resultó para mí una gran sorpresa que jamás había sido digno del poeta más plenamente que cuando, guiado por el primero e inmediato contacto con el sonido inicial, adiviné todo lo que le tenía que seguir a éste por evidente necesidad.

De ello me resultó claro que con las obras de arte hay que comportarse como con cualquier organismo perfecto. Es tan homogéneo en su composición que descubre en cada minuciosidad su verdadera e interna esencia. Si se pincha en cualquier parte del cuerpo humano sucederá siempre lo mismo: saldrá sangre. Si uno escucha un verso de un poema, un compás de una pieza de música, le será posible comprender el todo. De la misma manera en que una palabra, una mirada, un gesto, el andar y hasta el color del pelo, bastan para reconocer la manera de ser de un hombre. Así llegué, en los *Lieder* de Schubert, a comprender perfectamente su poesía, solamente a través de la música, los poemas de Stefan George, solamente

a través del sonido, con una perfección que probablemente no se hubiera conseguido, o al menos no se hubiera superado, mediante el análisis y la síntesis. Sin embargo, tales impresiones acuden frecuentemente más tarde a la razón y exigen de ésta una preparación para su fácil manejo; que la razón descomponga y clasifique, mida y controle, y que analice en sus detalles, expresables en cada momento, lo que uno posee como un todo, pero no sabe utilizar. Por cierto, incluso la creación artística se va frecuentemente por estos derroteros antes de llegar a la concepción propiamente dicha. Pero existen indicios de que incluso las otras partes, a las que lo material parece más cercano, llegan a vencer la fe en favor del poder abso-

—

Si se pincha en cualquier parte del cuerpo humano

sucedará siempre lo mismo: saldrá sangre.

Si uno escucha un verso de un poema,

un compás de una pieza de música,

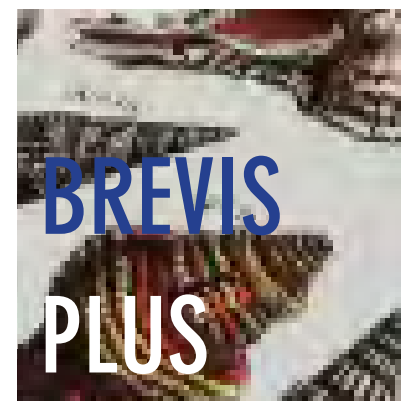
le será posible comprender el todo.

—

luto de la razón y de la conciencia. Y si para Karl Kraus la lengua es la madre del pensamiento, para Kandinsky y Kokoschka lo es el pintar cuadros, pues para ellos lo exterior y material del objeto no es mucho más que un pretexto para plasmar su fantasía en colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora solamente el músico. Así son los síntomas de una noción, que se extiende paulatinamente, sobre la verdadera esencia del arte. Y con gran alegría leo el libro de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte)* en el que se muestra el camino a la pintura y que despierta la esperanza de que aquellos que preguntan por el texto y por lo material pronto dejen de preguntar.

Entonces también quedará claro lo que en otro ámbito ya lo estaba. Ningún hombre duda de que un poeta, al analizar un material histórico, se pueda mover con la mayor libertad; y si un pintor todavía hoy quisiera pintar escenas históricas, no se vería obligado a coincidir con un historiador. Porque uno se tiene que atener a lo que la obra de arte proporciona y no a lo que dio exteriormente ocasión a ello. Dado que también para todas las composiciones basadas en poemas la exacta reproducción de los acontecimientos es irrelevante para su valor artístico, lo mismo es para el retrato la semejanza con el modelo, ya que después de cien años nadie podrá confirmar esta semejanza, mientras que la impresión artística todavía persistirá. Y no por eso existe, quizás, como creen los impresionistas, un hombre real, el mismo que parece estar representado, sino que es el artista que se ha expresado aquí quien nos habla y a quien el retrato se tiene que parecer en la realidad suprema. Si se ha aceptado esto, es fácil comprender también que la correspondencia externa entre música y texto, como la velocidad e intensidad de tono que se muestran en la declamación, tiene que ver muy poco con la imitación de la naturaleza interna y, en este mismo nivel, primitiva que tiene lugar al pintar un modelo. Y que la aparente divergencia superficial puede ser necesaria para un paralelismo en un plano más elevado. Por lo tanto, juzgar según el texto es tan fiable como juzgar las albúminas según las propiedades del carbono. [33]

PLU + R



B :: HOMENAJE

BENOÎT MANDELBROT [1924-2010]

Partiendo del estudio de lo rugoso y tratando de encontrar un método para medir la costa de Gran Bretaña, Benoît Mandelbrot renovó la geometría. A pocos días de su fallecimiento, esta nota de Denise Sciamarella y Matías Allinovi repasa la importancia de los fractales y sus logros epistemológicos.

No vamos a escribir que el texto de este artículo debería estar cifrado —¿de qué modo?— en cada oración, y que cada oración debería estar cifrada —¿de qué modo?— en cada palabra, porque eso sería ceder a la ilusión de la elocuencia de las formas. El pasado 14 de octubre murió Benoît Mandelbrot, que creyó reconocer en las formas naturales —en la forma de una hoja, en el perfil de las montañas, en las costas y las nubes— una regularidad a través de las escalas, la exhaustiva repetición de patrones geométricos.

Había nacido en Varsovia, pero vivió en Suiza, en Francia y en los Estados Unidos, donde murió. René Thom, un matemático francés, se quejó, alguna vez, del predominio del álgebra por sobre la geometría y reivindicaba el continuo como objeto de estudio. Mandelbrot se quejaba del prestigio de la continuidad, e impulsaba el estudio geométrico de lo rugoso. Si la naturaleza es siempre rugosa y nunca lisa, lo que proponía era abandonar las abstracciones de la geometría euclídeana y enfrentar la complejidad de las formas naturales. Perseveró esencialmente solo en esa convicción, e inventó una nueva geometría: la geometría fractal.

Mandelbrot acuñó además el término fractal, que lo sobrevivirá largamente. ¿Qué es un fractal? Un objeto matemático que tiene ciertas propiedades, entre las que se destacan dos: el hecho de poseer detalle en cualquier escala de observación —se trata, en ese sentido, de un objeto inagotable— y el de que ese detalle es siempre el mismo, o por lo menos parecido. Esas dos propiedades suelen denominarse invariancia de escala y autosemejanza. La semejanza puede no ser exacta, sino aproximada o estadística. Con alguna afectación, Borges abominaba de los espejos. La autosemejanza es, de algún modo, un espejo frente a sí mismo, y atravesar las escalas para ver repetirse una y otra vez el mismo patrón es, sin duda, abominable.

¿La costa infinita?

El primer artículo importante de Mandelbrot apareció en *Science*, en 1967. Allí consideraba el problema de medir la longitud de la

costa de Gran Bretaña. Del asunto se había ocupado previamente Lewis Fry Richardson. El problema era conocido: medir una costa irregular con una vara cada vez menor es medir una costa cada vez mayor. En el límite de ese comportamiento está la conclusión inaudita de que la costa de Gran Bretaña es infinita. Mandelbrot constataba, una vez más, la relatividad de la medida respecto del patrón de medida. Pero esa relatividad, ¿qué nos dice? No saquemos la conclusión equivocada, que debemos evitar. No nos dice que todo es según el color del cristal con que se lo mira. Si ése fuese el caso, no habría, en ningún sentido, línea alguna para medir, puesto que la línea para medir sería resultado de un acto de invención por parte de la vara. Tampoco nos dice que la costa real sea infinita, porque la propiedad de que cada fragmento de costa se parece al todo tiene un límite a una escala lo suficientemente pequeña. En otros términos, la cuestión no afecta la ontología del mundo. Más bien, lo que hay allí es un problema epistemológico: ¿cómo sabemos cuánto mide la costa de Gran Bretaña? El hallazgo de Mandelbrot nos pone en la pista de una propiedad física del mundo que se expresa en el estudio de la dimensión geométrica.

La solución de Mandelbrot fue genialmente osada. Interpretó los resultados de Richardson en términos de autosemejanza y estableció que la costa de Gran Bretaña era un objeto de dimensión no entera. Es decir, si la línea tiene dimensión 1 y el plano dimensión 2, la costa occidental de Gran Bretaña tiene, precisamente, una dimensión de 1,25. En el cálculo de esa dimensión la autosemejanza no es exacta —Gran Bretaña es todo menos un objeto geométrico ideal— sino estadística. En promedio, todos los tramos de la costa se parecen, cualquiera sea el aumento de la lupa con la que se la mire, hasta un cierto nivel de aumento. Pero Mandelbrot prosiguió con el estudio de objetos geométricos que sí eran estrictamente autosemejantes.

Relevancia fractal

La novedad estuvo, pues, en alterar el concepto tradicional de dimensión. Por eso un periódico francés tituló la noticia de la muerte de Mandelbrot: “Benoît Mandelbrot cambia de dimensión”.



La dimensión no entera es la clave del fractal, del zoom que reproduce la misma foto una y otra vez, de la puesta en abismo de las formas artísticas. Y es también la clave del fin de la sinécdoque, la figura retórica de la parte por el todo, puesto que la parte y el todo coinciden. ¿Es tan amplia como parece la relevancia de los fractales? La respuesta es que sí. Los fractales tienen, por qué negarlo, algo de juego de ingenio. En ese sentido forman parte de un concepto amable para la divulgación. Pero el hallazgo de Mandelbrot, que es abstracto, se aplica con fluidez a las ciencias naturales. El hecho de que la naturaleza se exprese en formas rugosas, y nunca en formas suavizadas artificialmente, no debe inducirnos a pensar que la geometría fractal no se construye en el pensamiento a través de la imaginación de cuerpos perfectos y del estudio de sus propiedades. Los fractales no son menos artificiales que los triángulos, son solamente más complejos. El punto de partida para la construcción del copo de nieve, que es un ejemplo clásico de fractal, es justamente el triángulo. Todo lo que la matemática toca es ideal y, en ese sentido, artificial.

¿De dónde proviene, pues, esa fecundidad del concepto de fractal para dar cuenta de algunos procesos o formas naturales? En la naturaleza no se dan las formas fractales por la misma razón que no se da el infinito. ¿Qué hay infinito en la naturaleza? ¿La arena de los mares? No hay nada infinito en la naturaleza. El infinito empírico no existe. El concepto es pura abstracción conceptual, teórica. No obstante, sí se dan formas que se aproximan más a los fractales que a los triángulos, digamos. La forma de las nubes, de las montañas, de las hojas, de las costas están mejor aproximadas por los fractales que por los objetos de la geometría euclídeana.

La pregunta es por qué. Por toda respuesta algunos invocan el afán de optimización de la naturaleza. Los objetos generados con instrucciones que se repiten, hasta un cierto punto de corte —el infinito es inalcanzable—, suelen maximizar alguna propiedad. Por ejemplo, los intercambios de un volumen con el exterior se hacen a través de una superficie. De aquí el interés práctico de la fractalidad geométrica, que indica una receta para generar una superficie muy grande que encierre un volumen acotado. Los pulmones tienen una estructura de ese tipo. Esa estructura optimiza los intercambios de la sangre con el aire. Otro tanto sucede con las es-

ponjas naturales. En el árbol, la justificación del carácter fractal puede atribuirse a una optimización de la captación de la energía luminosa y de los intercambios con la atmósfera.

Tomemos una aplicación del concepto de fractalidad a la farmacología. Si un medicamento actúa en volumen, la dosis deberá ser proporcional al peso, es decir, directamente proporcional al volumen. Si, en cambio, la droga actúa sobre el intercambio con el aire inspirado, la dosis crece como la superficie fractal del pulmón. En medicina veterinaria esas reglas son importantes cuando se trata de administrar un medicamento a un elefante: una dosis a partir de la masa podría resultar catastrófica en una medicación destinada a curar la tos.

¿Cuánta geometría convencional hay en la geometría fractal? Mucha. La geometría no convencional se hace, hasta cierto punto, con geometría convencional. No convencional significa aquí, simplemente, nueva. Y la novedad está cifrada en la posibilidad de admitir —y de calcular, por supuesto— dimensiones no enteras.

¿En qué se convierte la geometría después de los fractales? Hay en Mandelbrot un desarrollo matemático inspirado por un hecho empírico, la rugosidad. El propio Mandelbrot lo admite. Pero aun las abstracciones más puras suelen tener algún tipo de base empírica. Es difícil trazar fronteras, y también es difícil convertir a la geometría en algo distinto de sí misma. *Stricto sensu*, y en honor a los fractales, habría que decir que la geometría, después de los fractales, se convierte en geometría.

[“La geometría y la costa de Inglaterra”, por Denisse Sciamarella y Matías Alino-vi. Publicado originalmente en el suplemento Futuro del diario Página/12, Buenos Aires, 6 / 11 / 2010.]

La tienda “El ovillo” [Roberto Doberti]

En el prólogo de Espacialidades, Santiago Kovadloff afirma que Roberto Doberti es un labrador de formas.

La sola lectura de la deliciosa historia que inaugura esta sección debería bastarnos para suscribir esta idea, pues el núcleo de este breve cuento coincide con aquello que alienta la lectura de los relevantes textos teóricos del autor: lo que en las formas hay de fundante y de propiciatorio de sentido.

Eran tiempos en los que en esa región florecían artesanías, industrias y comercios que nos resultan extraños, insólitos o imposibles.

En ese ahí y en ese entonces, imprecisos en el aquí o el allá y en el ayer o el mañana, Pedro y Juana se dirigen muy decididos hacia el local, despacho o taller —vaya uno a saber, pero llamémosle tienda— de don Diego, prestigioso experto en líneas.

Apenas ingresaron los embargó cierta timidez, quizá producto del abigarrado y heterogéneo conjunto de elementos que se amontonaban en aparente desorden y multiplicada superposición. Sin embargo, disimulando su turbación se dirigieron a don Diego diciéndole concisa y directamente que venían a comprar una línea.

—Pues que no es tan simple

la cosa —contestó don Diego— hay muchas clases de líneas y ni siquiera sé si dispongo de la que necesitáis.

—Una línea, una simple línea, la que a usted mejor le parezca; podemos pagarla, por eso no se preocupe.

Don Diego miró hacia varios lados, más para darse tiempo a pensar que para buscar lo solicitado y les advirtió.

—Miren que hay líneas en las que uno se enreda y aturrualla, hay otras que no tienen salida, otras que no llevan a ninguna parte; no quisiera ser responsable de desgracias futuras, les ruego que me especifiquen mejor lo que quieren.

Juana, hábil para salir de situaciones difíciles con ductilidad y rapidez, revirtió las posiciones diciendo:

—Mejor por qué no nos dice

lo que tiene para ofrecernos y nosotros elegimos.

—Bueno, vamos a ver —dijo lentamente don Diego sin que fuera claro si sentía alguna molestia por el pedido.

Comenzó entonces a señalar que existen líneas políticas, líneas artísticas, líneas científicas, líneas de escritura “que se usan mucho en las cartas”, apuntó don Diego y en seguida ejemplificó: “te escribo estas líneas para decirte que te amo... o que te aborrezco” según el caso, precisó con cierto deleite y siguió: “le envío estas líneas para ofrecerle nuestro servicio especial de secado instantáneo del cabello”, si lo tuviera, también precisó ya en el límite de lo obvio; existen líneas musicales, una melodía que se encadena y nos ata a su recuerdo. Les comentó en ese momento que

no por nada “línea” proviene de *linum*, hilo de lino. Y siguió detallando “también hay líneas de fuego, donde no es saludable estar”. Agregó que había escuchado a algunos entusiastas o alucinados que hablaban de “tirar unas líneas” antes de aspirar profundamente pero que nunca pudo saber cómo se relacionaba esto con el sutil tiralíneas de los antiguos dibujantes.

Siguió así hablando y por supuesto les dijo de las líneas rectas y de las innumerables curvas, cerradas o abiertas, segmentales o ilimitadas, con inflexiones o con constancia de la concavidad, fluidamente continuas o con la irrupción de puntos cuspidales que duplican las tangencias.

Derivó más tarde a la explicación de las líneas de horizonte que solo pueden observarse

frente al mar, los ríos anchurosos o las planicies inmensas; las líneas férreas con sus diferenciados destinos y también las líneas de la mano en las que el destino está prefigurado según lectores proclives a las creencias absolutas y al error frecuente.

En ese momento, aprovechando una larga pausa que premeditadamente había realizado don Diego, Pedro le susurró:

—¿Usted recomendaría la línea dura?

—El hecho mismo de que apenas te animes a susurrar la pregunta te condena si intentaras aplicarla.

—¿Considera entonces adecuada una línea blanda? —insistió Pedro con voz más audible.

—Esa línea te condenaría a la sumisión.

—¿Pero entonces sólo hay condenas, no existe acaso la salvación?

—Ciertamente existe —dijo don Diego— pero es necesario que se elimine esa pregunta.

Cuando don Diego iniciaba la descripción de las líneas filosóficas, Juana y Pedro comprendieron que la simple compra que imaginaron se desbarrancaba por tiempos y lugares inesperados y exigentes. Salieron del paso llevándose de apuro una espiral, una hipérbola con sus

asíntotas incluidas, una línea política en desuso y papel rayado —lineado— para escribir algunas líneas.

Pocos días después volvieron, ahora anhelantes de información y consejo. Don Diego los recibió amablemente y les confió que los esperaba.

—En verdad solo es importante agregar algunas pocas cosas más —les dijo sonriente— tengan en cuenta que las líneas pueden originarse en algo menor a ellas mismas, en el punto que en su recorrido o multiplicación las genera, así como otras líneas las construye el sabio en la torre o el anacoreta en el desierto. Pero también las líneas pueden resultar de algo que las excede y ser entonces intersección de planos o superficies o bien decantación encarnada de los saberes y los desvaríos de los pueblos.

Y por último —recalcó don Diego— lo más importante: las únicas líneas que valen son las que elijan o construyan ustedes.

Antes de irse, Juana preguntó:

—Aquí al lado hay una tienda de Paradigmas, Doctrinas y Geodésicas ¿valdría la pena ir a ver?

—Tienen lo mismo que acá pero envueltos para regalo, la decisión es vuestra —concluyó

don Diego mientras cerraba lentamente la puerta.

—

Tan fabulado es un comercio destinado a la venta de líneas como la amplitud de su oferta. Si bien se mira nada dejaría de pertenecer a sus infinitos depósitos con tal de asumir con suficiente amplitud la noción de línea. Tal vez —y simplemente para no ingresar en atractivas pero estériles paradojas— no se incluiría en esa colección la línea que enlaza el mundo entero y con ello a la propia tienda.

—

Los compradores son ingeniosos pero no tontos. Tienen la astucia necesaria para hacer desplegar la oferta y salen del paso con elegancia y además saben volver. Eso es lo que ellos creen, en realidad han quedado enredados en la estrategia del mercader, quien ha quedado enredado en la del escritor, quien ha quedado enredado pero sin saber si en la seduc-

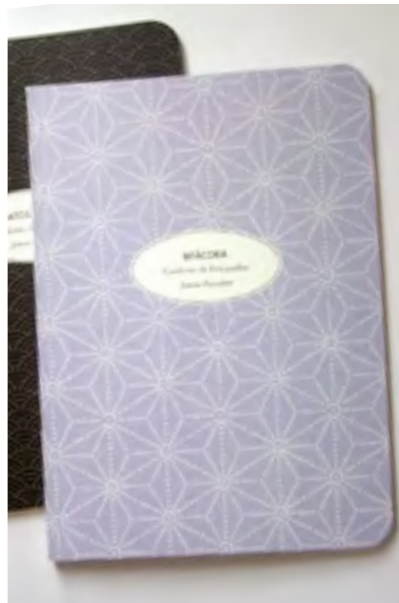
ción de las palabras o de las líneas.

—

Todo afán clasificatorio es admisible si sabe de su esencial arbitrariedad. Puede entonces proponerse una primera organización de las líneas que distinga aquellas que son visibles —tales como las líneas circulares o rectas— de aquellas que no lo son —tales como las líneas artísticas o filosóficas—. Sin embargo, la elipse que recorrer milenariamente nuestro planeta o los sinuosos recorridos del cinismo de las diplomacias son ya difíciles de catalogar.

CUADERNOS DE FOTOGRAFÍAS
JIMENA PASSADORE
 FLANBÉ
 BUENOS AIRES, 2010

La obra de Jimena Passadore es joven, noble, aun cuando el trabajo que rodea su producción tiene casi tantos años como la artista. Desde hace tiempo ya, tomar fotos ha dejado de ser una tarea pendiente para ser una forma de comprender, ver y construir el mundo que la rodea a través de una cámara. Una cámara que se incorpora a su vida como fuente de registro permanente de lo cotidiano. Así nacen los *Cuadernos de Fotografías*, modalidad autorreferencial que Jimena Passadore utiliza para “tomar nota” de todo aquello que elige conservar y aprehender. *Retratos*



de Leipzig da el puntapié inicial en 2006, donde el hilo conductor está determinado por la presencia de extranjeros estudiando en Alemania —siendo ella misma parte de ese grupo autoexiliado por motivos diversos—. Las fotos actúan como testimonio, relatan las búsquedas de cada personaje y se presentan en diálogo con los comentarios, de puño y letra de los propios retratados, puestos en un *post it*. Gente, personas que compartían el aquí y ahora con la artista y ella decide inmortalizar en un libro de autor.

Bitácora, en cambio, expande sus redes en el tiempo. Compaginando experiencias diversas entre 2006 y 2010, el libro —como sostiene Passadore— se presenta en constante crecimiento. Las situaciones ya no marcan un aquí y ahora definitivo en el tiempo sino varios aquí y ahora a lo largo del tiempo. Más que nunca la cámara cobra importancia cuando combina imágenes de viajes, retratos, amigos, familia, autorretratos, paisajes, animales... un amplio espectro que nos habla de simultaneidades y el registro que en cada uno de esos momentos ella tiene de su entorno. Por eso *Bitácora* hace honor a esos cuadernos de trabajo —y no casualmente muy usados por los diseñadores— donde se apunta información que puede parecer inútil en el momento, pero donde algo se intuye y se busca preservarla para acudir a ella en el futuro.

[X MARÍA CAROLINA BAULO]

CUENTOS GLACIALES
JACQUES STERNBERG
 LA COMPAÑÍA
 BUENOS AIRES, 2010

“Cuando los enormes insectos venidos de un mundo lejano vieron por primera vez a los habitantes de la tierra comentaron estupefactos y aterrados:

—Son unos insectos enormes”.

Muchos de ellos son absurdos. Cargados de humor negro. Inquietantes, crueles: los casi trescientos cuentos breves que Jacques Sternberg (1923-2006) reunió en este



volumen publicado originalmente en 1974 e inédito hasta ahora en castellano pueden ser leídos como una crítica a las convenciones sociales, la publicidad, el trabajo, la religión, la tecnología; muestran el terror escondido en la vida moderna.

Durante su vida, Sternberg —que escapó de un campo de concentración nazi— trabajó como embalador, vendedor, dactilógrafo, publi-

cista y detective. En 1955 lanzó *Le petit silence illustré* —considerada la primera revista *underground* de Francia— y en 1962 fundó el importante Grupo *Pánico* con Jodorowsky, Arrabal y Topor. Tras el éxito de la novela *Toi, ma nuit*, fue convocado por Alain Resnais para escribir el guión de *Je t'aime, je t'aime*. Autor, prolífico —publicó más de 1.000 textos— Sternberg ha contado hasta ahora con poca difusión en castellano.

En el prólogo de *Cuentos glaciales*, el autor afirma que escribir casi trescientos textos le resultó sumamente arduo porque requiere igual cantidad de ideas. “No se trata de un asunto de ritmo, sino de ideas, y eso es mucho. No se las tiene en un mes, siquiera en un año. Por eso algunos de estos cuentos son de 1948 y otros de 1973”. El resultado: una máquina que escribe cartas subidas de tono, una mujer que decide hacer un tejido completamente inútil, mozos de un café que entregan condenas a sus clientes, oficiales de la *Gestapo* que visitan a un hombre como si el tiempo no hubiese transcurrido, una biblioteca que prohíbe la lectura para mantener el silencio más absoluto... con resonancias kafkianas, de un Julio Cortázar o de Fredric Brown, este libro evoca, por momentos el clima pródigo de *Las ciudades invisibles*: esperemos que los cuentos de Sternberg tengan en estas tierras un destino tan rico como el de los de Italo Calvino.

[x HW]

**SYMMETRY: ART & SCIENCE
GMÜND, 2010**

Symmetry: Art and Science es el congreso-festival internacional que se llevó a cabo entre el 23 y el 28 de agosto en la ciudad de Gmünd, Austria. El encuentro fue organiza-

naciones fue significativa. Asistieron representantes de treinta países: Argentina, Australia, Austria, Alemania, Bélgica, Canadá, Chile, Corea del Sur, Croacia, Chipre, Eslovaquia, Eslovenia, España, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Irán, Israel, Italia, Japón, Noruega,

Goranson presentó el nuevo sitio de ISIS, <http://symmetry-us.com/index-page-for-isis-s/> —en el que nuestra sociedad es mencionada especialmente como organización hermana—.

SEMA tuvo importante participación con tres ponencias e —in-

cas por fuera del horario de las presentaciones, fomentando un clima ameno y distendido después de las horas de atención sostenida. Werner Schulze y Dávid Ottmár compusieron *la ISIS-Fanfare in Fibonacci Style* que fue ejecutada en trompeta en cada inicio de sesión. La hermo-



Dénes Nagy + Akio Hizume / Dávid Ottmár / Werner Schulze / Caspar Schwabe

do por nuestra sociedad hermana, *ISIS—International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry—* y el *Internationales Harmonik Zentrum*, de la *Universität für Musik und darstellende Kunst* de Viena. El anterior congreso de ISIS había sido realizado en forma conjunta con el de SEMA en Buenos Aires, (2007).

En Gmünd se expusieron 60 ponencias a lo largo de cinco días. La participación de ponentes de distintas

Polonia, Rusia, Serbia, Suiza, Turquía, Ucrania, USA y República Checa. Esta diversidad, sumada a la variedad de profesiones ofreció múltiples abordajes y enfoques del tema central del encuentro. En el *Journal* de ISIS 2010, (nº 1-4, editado por G. Lugosi y D. Nagy) se publicó el libro de resúmenes extendidos del congreso. Paralelamente se realizó una exposición de paneles y de objetos que pudo ser recorrida durante el mismo. Ted

directamente— con la de uno de nuestros Miembros Honorarios: “*Harmony and Symmetry through the Graphic Language TSD*” de C. Guerri y C. G. González; “*Symmetric organization of the watasenia scintillans retina*” de M. Mattiello y S. Pescio y “*Symmetry and transformation in industrial design*” de P. Muñoz y “*Make the Ground Vibrante*” de W. Huff.

Por ser un congreso-festival, se realizaron muchas actividades artísti-

sa ciudad de Gmünd brindó todo su apoyo para la realización de este evento, que modificó sustancialmente la actividad cotidiana de la zona. Un clima de discusión cordial caracterizó el encuentro, promoviendo aportes e intercambios entre los participantes de distintas profesiones y procedencias.

Para agendar: el próximo congreso de ISIS se realizará en la isla de Creta, Grecia, en el 2013. [X CLAUDIO GUERRI + PATRICIA MUÑOZ]

B :: NOVEDADES

Institucionales

Nuestro Secretario, Enrique Amoroso, prepara una lista de grupos afines a la problemática de la forma para favorecer la difusión y el intercambio con SEMA. Información de interés, enviar a: arq_juan_enrique_amoroso@yahoo.com.ar.

—
Reiteramos el pedido de actualización de datos: con el objetivo de construir una base de datos digital fiable, les solicitamos a todos los socios que completen y envíen la ficha personal que se encuentra en www.sema.org.ar.

—
Cuota 2010: recordamos que el monto de la cuota anual 2010 para socios titulares es de \$60.- Puede pagarse según lo indicado en nuestra página web. Para acceder a beneficios y descuentos en libros los socios deberán tener la cuota al día.

Encuentros / Congresos

SEMA 2011

El VIII Congreso Nacional —y V Congreso Internacional— de SEMA se realizará la segunda quincena de Septiembre de 2011 en la ciudad de Santa Fe, organizado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad

Nacional del Litoral. En esta oportunidad el tema convocante es *Forma y Lenguajes*. Próximamente enviaremos la primera circular con más información. + INFO: Carlos Prause [carlosprause@yahoo.com.ar]

SIGraDi

SiGraDi vuelve a la Argentina, retomando la línea argumental de anteriores congresos (Buenos Aires 1997, Mar del Plata 1998 y Rosario 2003). Así, el XV Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital se realizará el 16,17 y 18 de noviembre de 2011 también en la ciudad de Santa Fe, Argentina. Está organizado por la UNL a través del CID, Centro de Informática y Diseño de la FADU. Tema central: “Cultura Aumentada”. + INFO en <http://www.fadu.unl.edu.ar/sigradi2011/>

AIC 2011:

Luego del AIC 2010 (Mar del Plata, Argentina) el próximo Congreso de la Asociación Internacional del Color tendrá lugar en la Universidad de Artes de Zurich (Suiza) del 7 al 10 de junio. El tema es “Interacción del color y la luz en las artes y las ciencias” + INFO: www.aic2011.org

Exposiciones

En la Galería Mara-La Ruche. Paraná 1133 (Buenos Aires) es posible ver una excelente muestra colectiva denominada *Collages*.

Carlos Arnaiz, Adolfo Estrada, Kirin, Juan Lecuona, Macaparana, Sean Mackaoui, Fidel Sclavo y Eduardo Stupía realizaron los trabajos especialmente para esta exposición que cuenta, además, con obras de Kenneth Kemble y Liliana Porter que se exhiben



Eduardo Stupía

por primera vez en nuestro país. La muestra culmina con un importante trabajo colectivo que —siguiendo la tradición del género— incorpora piezas

de ajedrez, juegos para chicos, llaves, papeles y un zapato. Un detalle más: durante la creación de esta obra se filmó una película que registra cómo se hizo, y cuya edición en DVD funciona como catálogo de la exposición. [Desde el 15 de noviembre. Horarios: lunes a viernes, de 11 a 13.30 y de 15 a 19.30. Sábados de 11 a 13.30]

—
Tras la refacción y puesta en valor del edificio de San Juan 350, reabre el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, —MAMbA—, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Se han refaccionado 3000 m2 y se ha restaurado la hermosísima fachada del edificio. Por ahora, solamente dos grandes salas se encuentran en funcionamiento. En ellas, sendas muestras: la de planta baja, 380 m2, de una pobrísima muestra denominada “Narrativas Inciertas”, y la del 1er. piso, con una exposición del patrimonio del MAMbA “El imaginario de Ignacio Pirovano”.

—
Invitamos a enviar información para la sección Novedades.

BREVIS 02 | Contactos*Autores y colaboradores*

Marco Aresta, Lisboa | marco.aresta@gmail.com

Miguel Angel Barseghian, Córdoba | mabarseghian@hotmail.com

Roberto Doberti, Buenos Aires | roberto.doberti@gmail.com

Claudio Guerri, Buenos Aires | claudioguerri@gmail.com

Inés Marietti, Córdoba | imarietti@hotmail.com

Rina Melconián, Santiago de Chile | rinamelconian@gmail.com

Patricia Muñoz, Buenos Aires | patricia@plm.com.ar

Jimena Passadore, Buenos Aires | jime.passadore@gmail.com

Homero Pellicer, Buenos Aires | hopellicer@hotmail.com

Luis Wexler, Buenos Aires | luiswexler@hotmail.com

Ricardo Sáez, Mar del Plata | jasaezmdp@gmail.com

Horacio Wainhaus, Buenos Aires | wainhaus@interlink.com.ar

Ezequiel Zaini Bleg, Bahía Blanca | ezbleg@gmail.com

BREVIS | Colaboraciones

Brevis invita a investigadores, docentes y estudiosos del campo de la Morfología a participar enviando trabajos propios y también seleccionando textos relevantes para nuestro campo de estudio. Dado que *Brevis* constituye una publicación de ágil lectura, se solicita que los trabajos sean sintéticos, se envíen en archivo A4, word (extensión .doc) y tengan hasta 2500 caracteres (en tipografía times cuerpo 12) y un máximo de dos imágenes (enviarlas por separado en resolución 240 dpi a tamaño real). Para las reseñas de publicaciones se aceptan trabajos de hasta 1200 caracteres y para los trabajos de recopilación (sección “Clásicos”) hasta 8000 caracteres. Dos integrantes del comité editorial —por sistema de referato— evaluarán la pertinencia de las propuestas y comunicará a los autores la aceptación o no de los trabajos. Los mismos deberán enviarse a wainhaus@interlink.com.ar.

SEMA | Sociedad Argentina de Estudios Morfológicos*Presidentes honorarios*

Gastón Breyer (UBA) †
Roberto Doberti (UBA)
Claudio Guerri (UBA)

*COMISIÓN DIRECTIVA 2009-2011**Presidente*

Patricia Muñoz (UBA)

Vicepresidente 1°

Cesar Pereyra (UBA)

Vicepresidente 2°

Carlos Prause (UNL)

Vicepresidente 3°

Clara Graciela Ben Altabef (UNT)

Secretario

Juan Enrique Amoroso (UM)

Prosecretario

Alejandro Abaca (UBA)

Tesorera

Marta B. de Ibarborde (UBA)

Protesorero

Nina Enrich (UNLP)

Vocales titulares

Lucía Castellano (UNC)
Homero Pellicer (UBA)
Sergio Fernández (UNNE)
Horacio Wainhaus (UBA)

Vocales suplentes

Silvia Ricco (UMDP)
Ricardo Conde (UBA)
Juan López Coronel (UBA)
Ariel Misuraca (UBA)

Comisión revisora

Nora Pereyra (UBA)
Jorge Pokropek (UM)

B :: IMAGO BREVIS



En un antiguo muro parisino, el reloj de sol. Y una frase: nil sine nobis (nada sin nosotros).

Del reloj sobresale una pequeña pieza metálica, un *gnomon*: es el objeto alargado que arroja sombra sobre el cuadrante.

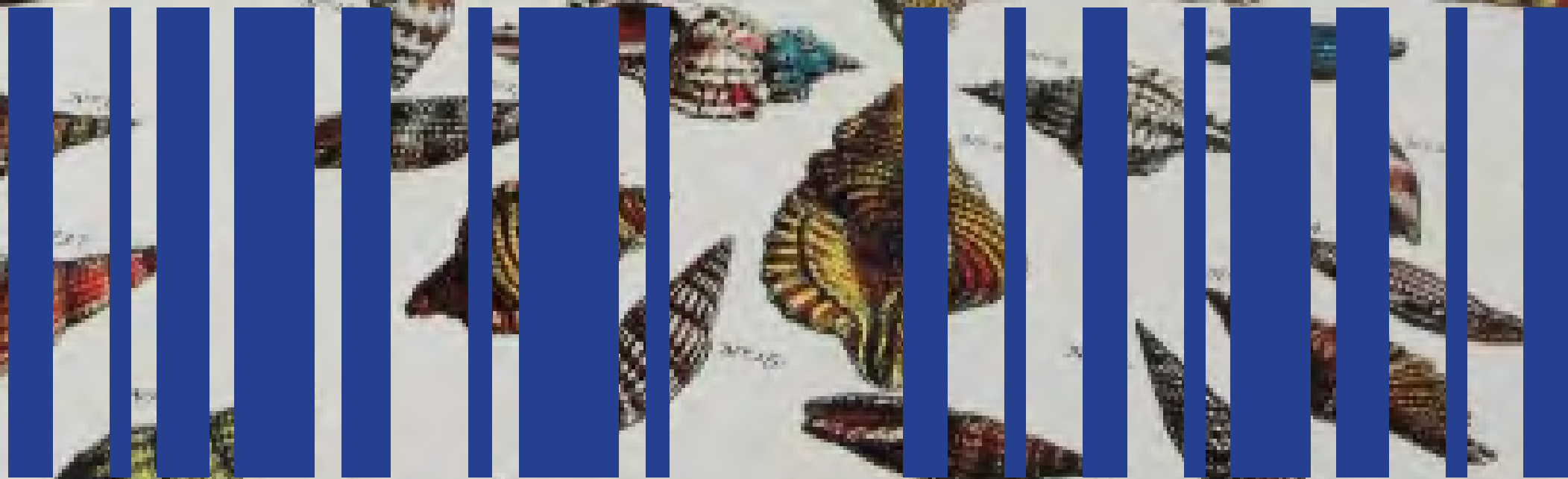
Denominado habitualmente *estilo* en nuestro idioma, el *gnomon* constituye un fundamental mecanismo que durante buena parte de la historia del hombre permitió diferenciar con bastante precisión los instantes en la sucesión temporal.

De *gnomon* (que en idioma griego significa aguja, vara, pero también guía, conocedor) deriva *Gnomónica*, que es la disciplina que elabora teorías y reúne el conocimiento sobre la división del arco diurno (la trayectoria del Sol sobre el horizonte) mediante el empleo de proyecciones sobre superficies. La *Gnomónica* ha sido de enorme utilidad tanto para el diseño y la construcción de los relojes de sol como para el avance de la cartografía y, claro, decayó con la aparición de los recursos mecánicos a partir del *cinquecento*.

Históricamente, se considera al cenotafio de Sethy I en Abidos (1300 a. C) como el primer registro de este tipo de instrumentos. Sabido es que esta técnica para la medición del tiempo es, sin embargo, muy anterior: la utilizaban babilonios, chinos, egipcios y, en nuestro continente, las primitivas culturas andinas del Perú.



02 :: BREVIS :: 03



1 8 5 3 - 1 1 7 2