

temporada. La Marca País no se hace y planifica para tres meses; se hace a través del tiempo, el trabajo y la conducta. El objetivo es comprender para las estrategias de negocio el tipo de campaña más adecuado y el desarrollo de una estrategia integral. Un buen desempeño en la industria de la hospitalidad va de la mano de los públicos con los que se interactúan, apelando que cada uno de estos públicos necesita un sentido de utilidad por lo que hacen.

El satisfacer a los huéspedes ó pasajeros depende de un esfuerzo de todos, por lo cual las Relaciones Públicas suman y es un plus en este aspecto.

Dentro del concepto de Marca País uno de los ejes centrales es la calidad, la imagen y la atención; calidad como proceso que implica la satisfacción del consumidor, la imagen con respecto a la aptitud y actitud del servicio y la atención en el trato con el huésped y/ó visitante que implica aumentar la cantidad de visitas en nuestro país. Argentina como producto turístico se encuentra en una etapa de plena expansión. Todos los días (según fuentes y datos oficiales) arriba a nuestro país gran cantidad de turistas, los cuales llegan, recorren, consumen y se sacan las fotos de rigor.

En cada uno de estos momentos se representa la imagen de nuestro país y su patrimonio, valorizando la identidad de su propia marca y su ilimitada dimensión turística.

Hoy se presenta una nueva etapa, un nuevo período, el mismo que, seguramente, llevará al país a un crecimiento permanente. Esta propuesta constituye un «valor agregado» a todo lo que se hace y produce en el país, impulsando las acciones culturales, turísticas, profesionales, artísticas, y de las empresas.

Tanto el país como cada una de sus provincias están trabajando su imagen y recreando sus lugares emblemáticos que de la mano de sus logos pueden llevar a la «Marca País» y al turismo a una trascendencia universal.

Así, las Relaciones Públicas actúan en procura del auténtico y efectivo beneficio de la «Marca País» y sus estrategias, convencidos de que la eficacia se logra con la suma de esfuerzos y la unificación de criterios y propuestas.

Sobre lo vanguardístico, lo artístico y lo político en las artes plásticas.

Ariel Direse

«Quiero que la pintura sea un culto contra todos los prejuicios -incluso los de la vanguardia-, que se opongan al desarrollo pleno de su fuerza lírica. La única fuerza posible es la que nace del riesgo.» Luis Felipe Noé

Parece extraño que todavía, y en los albores del nuevo milenio, no haya algunos acercamientos precisos a la problemática surgida -desde tiempos inconmensurables- de la interrelación entre lo artístico y lo político. Infinidad de exposiciones, libros, artículos, ensayos, congresos y ponencias han versado sobre estos temas contribuyendo, en casos, a esclarecer un poco más el lodazal y en otros, menos alentadores, en ponerlo más espeso. Intentaré aquí echar un poco de arena sobre el fango, aislando a los que son a mi entender, los conceptos más clarificadores respecto de la problemática planteada. El objetivo es dejar un terreno más liso pero al mismo tiempo más fértil sobre el cual, -y este es mi deseo- puedan observarse con más detenimiento y

profundidad aquellas ideas o conceptos más movilizadores del campo del arte como así también del campo de lo político. En este sentido, es importante que el lector comprenda, que no se pretende bajo ninguna circunstancia, ofrecer un panorama a todas luces «objetivo» sobre lo que se expondrá en las líneas subsiguientes sino por el contrario que siendo el presente un escrito de investigación sobre el campo de lo humano y lo social y por lo tanto de carácter alta e intencionalmente subjetivo, ofrezca sin embargo dos herramientas esenciales: un rastrillo que separe las piedras de la tierra, y una regadera que haga brotar aquellas preguntas e ideas que hasta hoy se negaban a crecer.

Para esta tarea, y para evitar caer en abstraccionismos excesivamente teóricos, hemos tomado como referencia la muestra Arte y Política en los '60 organizada en 2002 en la Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace con el apoyo de la Fundación Banco Ciudad e instalada por quien fuera designado curador de la misma, el Sr. Alberto Giudici.

Arte y Política en los '60 ha consolidado una problemática electrizante pues implica mucho más que un conjunto de obras. Es implícita y explícitamente un conjunto de ideas, luchas, miedos, broncas, gritos; es el reflejo -no en el sentido especular- más auténticamente «cruel» de la opaca Argentina del período 1958-1973. Aquí comienza nuestro abordaje a una problemática compleja que ha situado dos términos «emblemáticos» como arte y política en el seno de una discusión muchas veces demasiado extensa. Nos encontramos, por tanto, ante un desafío difícil pero apasionante. Será entonces el momento de exponernos ante el brillo de las chispas -que queman- producto del roce de obras tan diversas y distintas ¿Acaso cuál ha sido el criterio organizador en torno al que se han reunido, bajo el mismo título y techo, más de un centenar de obras artísticas? A primera vista, y como una posible respuesta, aparecen tres conceptos reveladores: arte, política y la Argentina de los años '60. Ahora bien, si como nos habíamos propuesto unas líneas atrás, nuestra intención es exponer un pensamiento verdaderamente reflexivo esta respuesta es, claramente, insatisfactoria. Pues no podemos evitar mirar, aunque sea de soslayo, las posibles relaciones -si es que verdaderamente las hay- entre nuestros dos términos centrales. En este punto es necesario posicionarse en medio de una vieja discusión cuya tendencia divisionista proponía distinguir nítidamente a la vanguardia artística por un lado de la vanguardia política por otro. Esta primera división nos permitirá analizar cada caso por separado y constituirá nuestra base de elaboración teórica al menos en estas primeras conceptualizaciones, pues lo significativamente importante de responder reside en la siguiente interrogación ¿es entonces posible la fusión de estas dos vanguardias? o planteado de otra forma ¿si las vanguardias política y artística son lógicas distintas e inarticulables es posible entonces un arte político?

Difícil e incluso contradictorio sería aseverar de lleno una incompatibilidad entre vanguardias artístico y política pues nos privaríamos de un análisis hartamente jugoso en donde el artista, comprometido política e ideológicamente con determinadas causas, ha propugnado incansablemente por devolver a la sociedad, al pueblo, un arte -que según ellos mismos manifestaban- estaba hegemónicamente circunscrito a la burguesía, a sus institutos y museos. Este retorno del arte a los «hombres» es lo que reiteradamente se identificó con la utopía que significaba fusionar arte y política. Pues, a mi entender, y es lo que trataré de justificar a continuación,

es lo que los artistas de aquellos años convirtieron o al menos creyeron convertir en realidad: la definitiva fusión entre lo artístico y lo político.

Alberto Giudici expone al respecto lo siguiente: «Fue por excelencia la década de la utopía. El 'no lugar' que se proclama, y por su proclamación existe. La utopía es. El ou tópos que se busca, y por buscado es acción, y en tanto tal se actualiza. La utopía es actualidad (...) La utopía es actualidad real». Esta utopía que se actualiza, que es actualidad real pareció ser el centro a partir del cual se gestaron todos los movimientos y creaciones artísticas de aquellos años en nuestro país. De todos modos es indispensable definir cuáles eran las búsquedas de esos movimientos, pero más puntualmente cuál era la búsqueda en torno a lo político y consecuentemente saber que entendían ellos acerca de esta tarea de hacer arte político.

Para avanzar con lo expuesto en el párrafo precedente quiero dejar planteada una pregunta que puede ayudarnos a encontrar una exposición más clarificadora ¿qué miramos cuando miramos arte político?, pues el problema que se presenta en este análisis nos obliga a preguntarnos, en principio ¿qué es arte político? y siguiendo la línea planteada anteriormente nos encaminamos abruptamente a un cuello de botella en donde la mayor dificultad residirá en dilucidar, más drásticamente, si esto -el arte político- es tan siquiera factible. Pero para ver el problema a la luz de la lupa tendremos que recurrir a nuestros dos polos de análisis previamente delimitados. Tomaremos entonces el concepto de vanguardia artística y exploraremos su compleja red de interrelaciones con el fin de establecer algunos aspectos de carácter amplio. Así, y como podemos observar en la abigarrada muestra efectuada en el Palais de Glace, los años sesenta representaron un período de experimentalismos artísticos de ruptura a los cuales, ciertos teóricos de la historia del arte, no vacilaron en denominarlos «neovanguardias». Lo interesante de este punto será comparar a estas «neovanguardias» con las denominadas vanguardias históricas e intentar establecer un paralelismo entre sus intenciones, búsquedas y efectos. Para esta empresa resulta inevitable remitirnos a Peter Bürger¹.

¿Pueden acaso estos artistas y sus manifestaciones considerarse de vanguardia?

Para Bürger los alcances de la ruptura vanguardistas sólo son registrables hasta 1930, y todas las tentativas neovanguardistas propias de aquellos años sesenta se ven imposibilitadas de postular el reingreso del arte a la praxis vital debido a que el arte se encuentra desde hace tiempo en una fase postvanguardista que se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y más específicamente por la aplicación -con fines artísticos- de los procedimientos que la vanguardia (histórica) creó con intención antiartística. En este sentido y siguiendo el razonamiento planteado por Bürger la neovanguardia es decididamente inauténtica pues la institución arte ha sabido absorber los ataques punzantes de las vanguardias históricas. Este fracaso contra la institución arte y la imposibilidad de reintegrar el arte a la praxis vital ya mencionada dan por tierra con todos los intentos de las neovanguardias. La restauración de la institución arte y la restauración de la categoría de obra indican que la vanguardia hoy ya es historia. Bürger alude a que el medio propuesto por las vanguardias ha perdido una parte considerable de su efecto de shock. Detengámonos un momento en este punto sino solo para explorar qué alcance

puede o pudo haber tenido esta pérdida de shock en el arte neovanguardista (seguimos hablando desde la concepción de Bürger) de los sesenta en Argentina.

A continuación quiero compartir con el lector un hecho que, en los últimos tiempos, y más aún después de haber asistido a esta muestra, provoca en mí una extraña sensación y me llama poderosamente la atención ¿el arte político está obligado siempre a representar temas, motivos o asuntos políticos? o dicho de otra forma ¿puede existir un arte político que no represente temas, motivos o asuntos políticos? Cualquiera sea la respuesta que se ensaye estaremos inevitablemente ante una problemática de la representación y si, por caso, nos detenemos aquí, veremos claramente que el «arte político» se debate en la mayoría de los casos ante una contradicción que nace de las entrañas de la definición de vanguardia planteada por Bürger. Lo que se quiere expresar es que si bien la mayoría de las obras expuestas en el Palais de Glace comparten una serie de rasgos con la concepción vanguardista bürgueriana ninguna de ellas está en condiciones de alcanzar el status de obra de vanguardia. Al respecto encontramos como hecho más significativo el carácter altamente figurativo de un gran porcentaje de las obras expuestas y si bien muchas de ellas responden a la noción de montaje en el seno de su producción (ya sea bajo la forma de collages, fotomontajes o la propia fragmentación de la composición) casi ninguna podría encuadrarse bajo el concepto de unidad inorgánica.

¿Podrá decirse entonces que la pérdida del efecto de shock ha confinado a las obras neovanguardistas o más específicamente a las obras neovanguardistas de tinte político a una estructuración figurativa y orgánica?

Esta pregunta resultará difícil de contestar si seguimos bajo la óptica delineada por Bürger, pues si le reconocemos un minucioso planteo en torno al concepto de vanguardia no podemos dejar de lado que su carácter altamente restrictivo imposibilita ampliar el campo de estudio. Propongo entonces expandir los límites conceptuales de la noción vanguardia para incorporar algunas consideraciones de otros ámbitos. Luego, de ser necesario volveremos a su «corset» y estableceremos nuevas preguntas.

Párrafos atrás nos referíamos a cómo la vanguardia artística promulgaba una recuperación del arte para el hombre arrancando de la hegemonía burguesa de los museos las obras para la sociedad. Esta definición menos restrictiva de vanguardia que adoptaremos por el momento se constituye justamente como una irrupción violenta en contra de las prácticas y estética dominante. La vanguardia podrá configurarse entonces como un proyecto cultural que se posicionará como alternativa u oposición.

La dualidad alternativa y oposición genera una tensión interesante para nuestro estudio debido al lugar que ocupan las obras de la muestra Arte y Política en los '60 frente a estos dos nuevos conceptos ¿cuáles son las condiciones para presentarse como alternativa y cuáles para presentarse como oposición? Nos referíamos a la pérdida de efecto de shock, a la imposibilidad de reintegrar el arte a la praxis vital y a un debilitamiento sistemático del ataque a la institución arte. En mi opinión las obras exhibidas se pasean ante esta contradicción de, por un lado presentarse como una ruptura netamente de oposición mientras que por otra parte no logran ser en el mejor de los casos una alternativa más frente a las opciones hegemónicas corriendo el peligro de constituirse en una forma renovada de lo dominante. Pero veremos que a

pesar de estos impedimentos que a primera vista parecieran subvalorar la producción artística de nuestro país la deslegitimación de las neovanguardias no es una postura unívoca y se tiende a pensar que la «función» de estas no es dar cumplimiento a los requisitos de las vanguardias de los años treinta sino en todo caso «interpretarlas» y «comprenderlas». En términos más sintéticos y como refutación de las limitaciones impuestas por Bürger, las neovanguardias tienen la función de reelaborar en su propio contexto histórico una comprensión» acerca de los componentes de las vanguardias canónicas.

Antes de continuar echemos un poco de luz sobre lo que venimos exponiendo hasta el momento. Hasta aquí intentamos abordar la problemática derivada de la fusión de lo artístico con lo político a partir de la división entre vanguardia artística y vanguardia política. Al respecto cabe mencionar que esta nueva derivación sólo puede ser explicada en torno a una discusión profunda del concepto de vanguardia. Que esta discusión puso en el tapete el problema de la pérdida de efecto de shock (entre otras pérdidas) ligada al problema de la representación -del componente político-anclada fuertemente en una predominancia de lo figurativo. Por último, para acceder a los interrogantes surgidos producto de nuestro recorrido teórico, resultó necesario una ampliación del concepto bürgueriano de vanguardia (dualidad alternativo-oposicional) y función «comprensiva» de las neovanguardias.

Si nos encontramos entonces ante lo que denominamos como «neovanguardias» en el seno de la producción artística de nuestro país en el marco de los años sesenta, muy factiblemente, por no decir decididamente, encontraremos reminiscencias externas que tal vez nos ayuden a comprender los distintos fenómenos o mejor dicho los distintos movimientos y tendencias que se fueron consolidando en nuestro ámbito y que pronto adquirirían dinámicas y procedimientos propios; pues son innegables las influencias surgidas de las repercusiones neovanguardistas provenientes de las grandes metrópolis ¿que y cómo se percibían entonces esas tendencias de las grandes capitales artísticas y cómo se operaba según el clima político reinante en nuestro país? Pues bien, pido un poco de paciencia al lector quien se encuentra ahora frente a una nueva pregunta, pues tan sólo está expresada como un nexos entre la problemática general del presente trabajo -que se encuentra sintetizada en el párrafo precedente-, y la etapa de consolidación de los distintos movimientos reflejados en la muestra Arte y Política en los '60, pues arribamos al último escalón que finalmente nos posicionará en el rellano desde donde podremos explicar, a partir de estos «movimientos nacionales», la sucesiva lista de preguntas anotadas desde el comienzo de esta investigación.

La vanguardia plástica argentina de los años sesenta no puede explicarse desde la noción de conjunto, pues como observamos en la muestra la diversidad de direcciones adoptadas por los diferentes artistas harían imposible esa tarea. Citaremos aquí de manera muy abarcativa -no excluyente- las dos principales tendencias que marcaron el horizonte orientativo de esos años y que nos ayudaran a explicar lo antes expuesto: 1. Una primera vanguardia que se caracteriza por su adhesión al Informalismo, 2. Consolidación de esa primera vanguardia en lo que se denominó el grupo Nueva figuración.

La irrupción, en la escena nacional, de lo que primeramente se dio en llamar como el grupo «Otra figuración» (después

Nueva figuración) tuvo para muchos críticos el carácter de una «Tercera Vanguardia». Ejercen un nuevo abordaje de la figura sin las ataduras de la imitación naturalista surgida a partir del Informalismo, como una reacción contra la abstracción geométrica. La figura deja de ser una representación icónica del entorno exterior para convertirse en un signo más dentro del cuadro. La mirada personal del artista es lo más relevante, particularmente en su relación con el mundo y con su propia subjetividad. Formalmente se nutre de escuelas y técnicas diversas: el informalismo, la pintura gestual, el pop art, la llamada nueva abstracción, el collage, el texto y la palabra. Ya no se mira la realidad desde una superioridad ideológica, sino desde el propio caos en el cual también está sumergido el artista.

Como vimos en esta pequeña descripción acerca de las «actividades» de la «Tercera Vanguardia» existe un tendenciosidad que confirma nuestra hipótesis sobre que el arte político, aunque de manera variada y en distinta gradación, necesita -en primera instancia- para representar sus motivos, o mejor dicho para representar su carácter político, elementos que presenten cierto grado de analogía con un contexto socio-cultural determinado. Ya hemos aclarado, pero lo repetimos por caso, que esta tendencia a lo figurativo no implica una tendencia al naturalismo ¿es que podríamos comprender entonces al arte político como un nuevo posicionamiento de la mirada del artista sobre un contexto socio-cultural determinado? En este punto vale la pena detenerse, pues la pregunta se presenta interesante aunque todavía falta agregarle un componente.

Propongo remitirnos a la dualidad planteada por Filiberto Menna en su texto «La opción analítica del arte moderno»² con el objetivo de establecer una suerte de analogía entre lo dificultoso que es para el arte político, entendido como la representación de un contexto socio-cultural, salirse de lo figurativo de la misma manera que lo era, por ejemplo, para Cézanne que, queriendo finalmente, afirmar la autonomía estructural de lenguaje pictórico se negaba a renunciar a la representación en un intento de no simplificar el problema aboliendo uno de sus términos (peinture-tableau), pues su obsesión estribaba precisamente en jugar en ambos niveles y la pintura, de este modo, se convertía en una suerte de trampa para aferrar y captar la realidad. Para el caso de Cézanne, Menna escribe: «Así, el cuadro adquiere el significado de una estructura intermedia, dotada de coherencia interna, que no reproduce las cosas, sino que las representa con equivalentes colorísticos figurativos»

Lo que aparece aquí planteado es que el arte político se encuentra en una doble tensión entre la imposibilidad de producir obras artísticas bajo el concepto de lo no-figurativo o bien directamente ante la imposibilidad de renunciar a la figuración misma. De las dos formas estamos situados ante la problemática de la autonomía y especificidad del arte. Conceptos, estos, que instauran una compleja investigación en torno a la muestra Arte y Política en los '60.

Me detendré en este punto para analizar una de las obras expuestas en la muestra, con el objetivo final de verificar o refutar las consideraciones hasta aquí expuestas. La obra elegida es «Imagen agónica de Dorrego» de Luis Felipe Noé correspondiente a la denominada Serie Federal y que está fechada en 1961. La selección y análisis de esta obra responde que es la única pintura no figurativa de toda la muestra, un poco en contradicción con lo que hasta ahora venimos planteando acerca de la «necesidad» figurativa del

arte político. Este análisis espero nos de finalmente la respuesta.

«Otra figuración -escribe Noé- no es otra vez figuración. Los hombres de hoy tienen los mismos rostros que los de ayer y, sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen»

Estas declaraciones parecieran estar hechas a la medida de la obra «Imagen agónica de Dorrego» objeto de nuestro estudio. Pues para Noé lo que «representa» a Dorrego emerge del caos en el que también está sumido el propio artista descubriendo la imagen detrás de la cual está guardado el «hombre histórico».

El título es por cierto ambiguo pues ¿quién agoniza, la imagen o Dorrego? Pareciera que ambos agonizan bajo una tela pintada frenéticamente, con urgencia. En ella se hace evidente una predominante bicromática rojo-negro. Noé le agrega a su óleo una sustancia aceitosa industrial, utiliza además barnices varios y consigue una materia líquida que endurece rápido dejando una superficie brillante. La sangre brilla ante la mirada sórdida, el heroísmo y la violencia. Trabaja sobre los accidentes de la materia: tonos fundidos, manchas, efectos no controlados. La imagen parece surgir enigmáticamente de un magma rojo y húmedo. Noé agrega: «Creo en el caos como valor. Dentro de este caos la figura no es en mi obra un elemento casual ni circunstancial»

De esta manera y retomando nuestro planteo inicial se puede concluir que, en la obra de Luis Felipe Noé, la inevitabilidad de una postura revolucionaria, en aquellos años e indefectiblemente cuando se toma postura frente a una causa o ideología con el compromiso que ello implica en cualquier época y contexto social, impulsa a los artistas comprometidos a pensar formas positivas de lucha. La violencia expresada por Noé reclama una eficacia comunicativa ante la ausencia de función a la que el arte ha sido condenado en la sociedad burguesa. Esta eficacia promueve entonces la búsqueda de nuevas estéticas en donde el arte no debe limitarse a ser comentario o ilustración del contexto socio-cultural. El acercamiento de nuestros dos polos solo podrá realizarse en la esfera de un arte revolucionario que vaya en busca de lo político para confundirse con él. Pues no basta con la adhesión del artista a determinada causa, ni siquiera su militancia: es necesaria la producción de una obra de arte objetivamente revolucionaria que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y estético) de su creador. Esto implica además el uso de «materiales políticos» en el arte, una defensa de la experimentación formal.

Volviendo al corset bürgeriano, retomamos las consideraciones acerca de que la clave para definir a los movimientos de vanguardia es que «no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por lo tanto verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen contra la institución arte, tal como ha sido concebida en el seno de la sociedad burguesa».

Finalmente, y por todo lo anteriormente expuesto, me inclino más a favor de la postura que supone que la pérdida del efecto de shock como arma esencial de la vanguardia, fue suplido satisfactoriamente aunque de manera temporal por el esfuerzo que impusieron las vanguardias por hacerse escuchar bajo cualquier pretexto. Como cierre, quiero dejar expresamente planteado que si bien la polaridad vanguardia artística y vanguardia política adoptó distintas formas en la

Argentina de los años sesenta y se han sucedido cantidad de relaciones diversas entre estos dos conceptos. Esta confluencia no implicó, como en el caso que analizamos la supeditación de la política al arte (en tanto «tema» que el arte comenta) ni la subordinación del arte a la política (la «puesta al servicio» del artista en función de las necesidades de agitación o propagandas partidarias, y la concepción de la obra como «ilustración» de la política).

En esos años tal vez, la singularidad de esas obras que componen la muestra de Arte y Política en los '60 muy probablemente y aunque sea por un muy breve lapso de tiempo sostuvieron la tensión de un intento de fusión de ambos campos. Agreguemos también que los artistas involucrados en estas experiencias defienden la especificidad de la práctica artística -punto que habíamos abierto con Menna- sin abandonar la intención de que la obra de arte actúe en la transformación de la realidad. Al contrario, dicha especificidad se percibe como la garantía de una mayor efectividad política de la intervención de los artistas.

Referencias

- ¹ Bürger, Peter (1987). Teoría de la Vanguardia. Barcelona: Península, 1987. Cap. 3: La obra de arte vanguardista», p.111-149.
² Menna, Filiberto (1975). La opción analítica del Arte Moderno. Figuras e iconos. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977 («Punto y Línea»). Cap.III: Superficie y Representación, p. 20-28; Cap.V: «Crítica de la representación», p.39-52.

Bibliografía

- Acha, Juan (1981). Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura. México: FCE, 198, pp. 9-33.
 Bürger, Peter (1987). Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península. Cap. 3: «La obra de arte vanguardista», pp. 111-149
 Menna, Filiberto (1975). La opción analítica del Arte Moderno. Figuras e iconos. Trad: Francesc Serra i Cantarell. Rev. bibl.: Joaquim Romagueira i Ramió: (1979) Arte e ilusió. Barcelona: Gustavo Gilli. Cap.III: Superficie y representación», p. 20-28; Cap. IV: «La analítica cubista», p. 29-38; Cap.V. Crítica de la representación, pp. 39-52.
 Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2002) Del Di Tella a «Tucumán arde»: vanguardia artística y política en el '60 argentino. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.
 Catálogo: Arte y política en los '60.(2002) Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad/ Palais de Glace.

El escenario urbano como espacio de significación.

José María Doldan

Este trabajo realizado en los dos cuatrimestres del año 2004 se inscribe en la línea de la convocatoria a este encuentro, que es la «Formación de Profesionales Reflexivos», de allí que me permito exponerlo ante mis pares para su análisis, crítica y consideraciones.

Con los alumnos ingresantes de la materia «Introducción a la Investigación» de la carrera de Diseño de Interiores, se llevaron adelante investigaciones coordinadas, sobre la problemática de cómo el escenario urbano es una fuente inagotable de comunicación, y a la vez de significación.

La propuesta de la cátedra consistió en generar con todos los alumnos de la comisión un único gran proyecto de investigación, que se configuró en la sumatoria de investigaciones más pequeñas e individuales, vinculadas entre sí