

Sin embargo, si avanzamos en el tiempo y observamos la evolución del proceso con los años, veremos que en Italia, en los años 70, nace un nuevo concepto. Es entonces cuando entra en escena el diseño irracional, que se centra en lo emotivo y las formas orgánicas, al tiempo que da protagonismo a los contrastes de colores. Gracias al avance tecnológico, se podían obtener formas más libres. Es en este momento de la historia donde la noción de diseño se despega de la producción masiva y comienza a acercarse a la noción de arte. Estamos en presencia del diseño conceptual, en el marco del cual el proceso creativo es más importante que el resultado final. Podemos tomar como ejemplo el caso de Superstudio en Italia, Gaudi en España y Philippe Starck en Francia.

A continuación las definiciones de diseño según el diccionario de La Real Academia Española:

Diseño: 1. m. Traza o delineación de un edificio o de una figura. 2. m. Proyecto, plan. *Diseño urbanístico*. 3. m. Concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie. *Diseño gráfico, de modas, industrial*.

Arte: (Del lat. *ars, artis*, y este calco del gr.).

1. amb. Virtud, disposición y habilidad para hacer algo. 2. amb. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. 3. amb. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo.

En base a estas definiciones, podemos deducir que el diseño, en su calidad de proyecto o plan, tiene una meta práctica que alcanzar, como por ejemplo podría ser el poder industrializarse o ser comercializado. En el caso del arte, a diferencia del anterior, se habla de una virtud inherente del ser humano que tiene un fin desinteresado.

A modo de conclusión, se podría decir que el Arte tiene como fin último una manifestación del alma, mientras que en diseño se busca un fin práctico y utilitario. Sin embargo, hemos visto que tanto Arte como Diseño pueden ir de la mano, y que históricamente esta dualidad fue evolucionando, dándole mayor o menor protagonismo a la función del producto diseñado, función que en definitiva es el elemento que aleja al Diseño del Arte en el proceso creativo.

Desierto de Señoritas. Forma, existencia y valor

Huaira Basaber

La siguiente reflexión está basada en una producción visual que he realizado durante el año 2006 y que fue expuesta en el Museo de la Memoria en la ciudad de La Plata.¹

El siglo XX fue testigo de un proceso en el que los espacios de “lo femenino” fueron modificando sus formas en relación a los de la “masculinidad”. Paralelo a una “desdramatización” de las implicancias de sus vinculamientos, lo masculino y lo femenino han sufrido mu-

taciones, reivindicado espacios, conquistado respetos y consagrado fobias.

En Ciudad Juárez, en el norte de México, como parte de una problemática de discriminación y exterminio más vasta que se extiende a lo largo del territorio latinoamericano, se han sucedido “rituales sacrificiales” de mujeres. Las mafias industrializan así la muerte clandestina frente a un Estado nacional que no asume responsabilidades en el hecho.

Entendiendo que hacer obra es producir ideas, *Desierto de Señoritas* corresponde a la gestación de pensamientos acerca de lo femenino, no sólo inherente a la mujer, sino también al hombre. Deconstruyendo así cualquier intento de conceptualización dicotómica de una experiencia de identidad, que sobrepasa los criterios con los cuales la historia occidental demarcó lo propio del hombre y lo propio de la mujer. Los elementos y objetos presentados en la obra procuran así una lectura que exceda las fronteras de lo entendido socialmente como propio de “lo femenino”. Los criterios de esta demarcación serán presentados en esta producción con la “ambigüedad” que una relación culturalmente compleja exige.

Desierto de Señoritas es en principio una sábana diseñada mediante el bordado y yuxtaposición de materiales textiles. El espacio bidimensional es pensado teniendo en cuenta la concepción del signo triádico peirceano (objeto, representamen e interpretante), instaurando un espacio para el desenvolvimiento de un proceso de semiósis ilimitada². En cada uno de los elementos hallados en el signo, se diferencian nueve clases de signos sobre las cuales Claudio Guerri (1998, 2001, 2003) trabaja el ícono diagramático- nonágono semiótico que deviene en un modelo de operaciones para producir conocimientos en relación a la producción artística.

El ícono diagramático es diseñado en esta obra a partir del bordado y la yuxtaposición de textiles. El proceso de producción de obra implica tomar un modelo como el nonágono y diseminarlo, trabajar sobre sus bordes, cuestionar las líneas homogéneas que inscriben separaciones, estimular la inversión de jerarquías no para producir nuevas sino para ser pensadas y deconstruidas.

En un segundo momento, se seleccionan elementos hallados en el proceso de producción, mediante el dispositivo de la fotografía, resultando en un soporte digital. Los objetivos del trabajo digital se han propuesto abordar la intertextualidad, la obra en diálogo con la obra, teniendo en cuenta hipertextos que se instalan de un modo segmentado. Además se hace alusión desde el ícono a personalidades representativas de México del mundo, del arte, del cine y la música. Este *decollage* es un proceso de desmontaje material y conceptual que implica también citar desde el texto y la imagen a filósofos y artistas. La repetición que por momentos se produce en un tiempo real y por momentos pasa rápidamente y que de algún modo denuncia las posibilidades que tiene el dispositivo, de recortar y procesar los datos. Otro recurso es el plagio de imágenes obtenidas del cine, de internet, de fotografías. Este saqueo de información no deja de cuestionar aspectos emergentes de la obra como la autoría, la originalidad y la veracidad. Por último la copia que instaura otra problemática debatida en el si-

glo XX que es el aura de la obra. Las obras de arte incluidas en la experiencia digital borran el acercamiento y el conocimiento de cómo ha sido producida, cuales han sido los modos de producción, el ordenamiento de la pincelada, la consistencia del material, el tamaño y el borde espacial (marco).

El scoll de Spinoza, que plantea una línea de puntos que de ninguna manera puede entenderse como una línea homogénea, ni círculo elíptico, ni dialéctica de la historia sino por el contrario, una forma de entender los procesos de la experiencia con la potencialidad de producir diferencias y no “unidades”. Estos segmentos, fragmentos, retazos de imágenes hacen referencia a la imposibilidad de abarcar una totalidad y ponen en crisis una verdad absoluta.

Para la obra *Desierto* me he basado en la interpretación conceptual de la obra de Polly Apfelbaum y al criterio general de la muestra; *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*³ La desdramatización de la relación entre géneros planteada en esta obra, así como su abordaje particular del arte minimal, han servido de referencia y basamento para el planteo. Se pueden reconocer también como antecedentes otros procesos de producción inevitables y troncales como la *antiform*, el conceptualismo, la performance y el *body art*, Fluxus y lo procesual del postminimalismo, que mediante materiales, conceptos y procesos han intentado reformular modos de producción artísticos.

Desierto es una obra que no pretende narrar una historia como evolución, principio, desarrollo y fin, sino que es “rizoma”, en términos de Deleuze y Guattari (1977), esto es, producir un relato que no tiene centros ni márgenes. De este modo se destierran las categorías jerárquicas de análisis, se intenta difuminar las separaciones entre autor y receptor produciendo una estructura “ambivalente” en términos de Julia Kristeva. Este término –con el cual Kristeva lee la novela carnavalesca menipea-, será retomado en *Desierto*. La novela carnavalesca menipea es un modo de escritura literaria que contiene una historia de lucha que polemiza las relaciones entre las representaciones del cristianismo y la exploración del lenguaje del sexo y de la muerte. A partir de los estudios bajtineanos de la cuestión carnavalesca, se ha denunciado para siempre en la historia del discurso, el poder “subversivo” del lenguaje. Poder donde se convulsionan las leyes y se transgrede lo prescripto. Es así que en la obra la intención es que el interlocutor *sea* texto, que pueda leerse, rescribiéndose: produciendo diferencia.

Se polemiza de esta manera con aquellos enfoques que han buscado explicar unívocamente una relación compleja entre autor-obra - contexto socio-histórico. El planteamiento acerca del reconocimiento de una relación de “ambivalencia” en el proceso de producción de obra -en la inserción de la historia social en el texto y del texto en la historia-, implica problematizar concepciones estructuradas en el discurso occidental acerca del arte. Esto es, desnaturalizar sus concepciones cristalizadas, concibiendo que la producción de una obra pueda proponer lugares móviles donde las relaciones de interpretación y percepción serán siempre circunstanciales y la posición del sujeto no se agotará nunca en

un espacio fijo.

En *Desierto de Señoritas* se utiliza, como ya fue explicitado, el nonágono peirceano. La operatoria que se establece dentro del esquema de producción se organiza según las tres características del signo: forma, existencia y valor -Magariños de Morentin (1983). Estos elementos del signo entran en combinación con nueve lugares lógicos que serán tratados a continuación.

En el diagrama, cada uno de los nueve aspectos del signo es un signo en sí mismo. Aunque parezca una tautología, esta reflexión implica que cada aspecto no es una definición absoluta, sino que propone un trabajo de semiósis ilimitada. Esto es, que su capacidad *potencial* de producir diferencia no se detiene ni en el tiempo ni en el espacio.

El nonágono es un modelo operativo para investigar distintos campos del conocimiento. En *Desierto* se tomará el nonágono como punto de partida para organizar la producción material, conceptual y formal de la obra. De ninguna manera el nonágono explica o acaba las posibilidades de lectura de la misma. Solo nos permite poner a disposición una estructura que debe ser significada.

Para Peirce la estructura está “vacía”⁴, no posee contenidos fijos, y serán las lógicas de sus relaciones cognitivas y “sensibles” las que produzcan significaciones.

En *Desierto de Señoritas*, la hipótesis de trabajo tomará a “lo femenino” como elemento migratorio, es lo femenino que se moviliza en los tres aspectos mencionados del signo: la forma, el valor y la existencia.

La “forma” cuestiona la especificidad misma de la obra, su ontología, sus modos de ser representada. En el caso del nonágono reinventado se problematiza la idea misma de “forma” y su definición. De esta manera se discutirá la “forma” haciendo uso del lenguaje autorreferencial: ¿Qué es forma y que la define como tal? ¿Qué factores la constituyen? ¿Qué implicancias produce en la poíesis del espectador?

Se conoce que este es un debate extenso en el ámbito de la investigación artística, en tanto el dispositivo implica lo femenino, se tomará los aspectos de la idea de “forma” que hacen referencia a la rememoración y no la representación de un objeto. En la obra la palabra “forma” en primer término está escrita en el nonágono bordado, lo que implica que hay una traducción de una imagen que ya estuvo allí y que además la imagen está siendo cuestionada por una forma escrita que, a su vez, la traduce. La intención es proponer problemas perceptuales, ya que la escritura de la palabra “forma” es trabajada como imagen remitiéndose a sí misma desde aspectos no visuales. Simultáneamente, en el trabajo digital se abren otras ideas de “forma” que amplían y cuestionan la concepción de la misma, generando así una producción que lejos se encuentra de agotar este debate, en donde la investigación entre representación y forma exige revisarse permanentemente.

Paralelamente, otro aspecto del signo es la “existencia”. Esta se relaciona con las posibilidades tecnológicas, los materiales o medios seleccionados ideológicamente para la producción de una idea. *Desierto* se compone, en parte, de retazos de telas hallados en el barrio de Once de la Ciudad de Buenos Aires. Los fragmentos seleccionados son bordados sobre un soporte-sábana,

uno de los elementos más íntimos de la cotidianeidad de una persona. Siendo central aquello que pertenece al límite del entendimiento del objeto-obra en su espacio. En medio de esta polémica, ya resulta inútil querer retener al “ergon” de la obra en algún espacio ocluso. La sábana bordada de *Desierto* se convierte en el “ergon”. Manifiesta la necesidad de existir en un contexto de realización donde predomine el tiempo como arquitecto del espacio y el espacio como proyección del tiempo. El tiempo es obra, es inédito y la construcción del espacio ocurre en un tiempo irreplicable. El proceso de ese tiempo es material para montar la obra.

Esta estructura de reenvíos capta un presente diferido, donde el pasado y el futuro no son demarcaciones sino simultaneidades.

El “valor” de un signo se produce a partir de las relaciones socio-culturales que lo determinan en un momento histórico preciso. En *Desierto de Señoritas* se toma una problemática concreta como disparador: la matanza de mujeres en el norte de México. Punto de partida para la deconstrucción de un nudo que sólo puede ser indagado recavando las condiciones históricas de producción, del propio campo artístico y de las condiciones sociohistóricas efectivas que las determina. La sistemática violencia en contra del sexo femenino en Ciudad Juárez se extiende por toda la extensión de Latinoamérica. Estos dolorosos hechos se pronuncian en la ausencia de una Justicia Estatal. El Estado ante la realidad de las muertes transparenta la ineptitud y corrupción, aumentando la ruptura del tejido social.

Ser mujer, joven y pobre son condiciones que magnetizan el terrorismo, sobreviniendo de este modo consecuencias tales como impunidad, negligencia, desprotección y muerte.

La proliferación de mujeres asesinadas es denominada de dos maneras diferentes “femicidio” o “feminicidio”, si bien no se profundizará sobre esta discusión, es válido aclarar, que femicidio corresponde a homicidio y por lo tanto asesinato de mujeres y la palabra feminicidio es homóloga al genocidio de mujeres, de esta manera el concepto tiene significaciones políticas⁵.

Los casos son invisibilizados y las familias se proyectan bajo esta sombra sin poder elaborar los duelos que les son legítimos para reparar y ajusticiar la privación de sus derechos.

Son ninguneados, no están ni afuera ni adentro, están marcados por la no mirada que efectiviza el miedo, el terror, el aislamiento y la no reproducción social de la pobreza.

La obra *Desierto* interrumpe con la visibilidad de imágenes que corresponden a estereotipos femeninos (la mirada del otro) y a la deconstrucción de las mismas mediante la intervención digital.

La intención no es provocar nuevos encasillamientos para designar lo particularmente femenino ni tampoco erradicar o matar al “otro”. Reconocer de este modo nuevos procesos de subjetivación entendiendo a lo femenino distinto de lo que pautan los sistemas de poder Institucional o del Estado. Esta comprensión efectúa un entendimiento de que las implicancias de “lo femenino” operan a modo de una línea punteada donde hay un entrecruzamiento entre la realidad socio histórico y

la poética de la obra. La obra es subversiva con respecto a su propio lenguaje pero no ejerce el poder de transformar radicalmente las funciones de un Estado ausente en Ciudad Juárez, ciudad de México. La mostración de imágenes superpuestas hacen referencia a la sobre información de clichés en relación a lo femenino y a su vez es una contestación a la violencia ejercida por las instituciones y el abandono del Estado.

El genocidio de mujeres ocurrido en la ciudad de México comienza a ser, el nudo que estimula la superposición de visibilidades en la obra. Un desierto que es el lugar de la frontera, del borde, donde la tragedia es análoga al paisaje. Un territorio “no lugar”, donde el poder ejerce marcas y la producción de normas⁶ silenciosas. Estas normas son eficaces para el poder político y económico, las mujeres maquiladoras sometidas al trabajo extenso y con una remuneración que sostiene el nivel de pobreza.

La mujer lleva su rajadura que la hace depositaria de la violencia. Abandonar su espacio y tiempo natural la hace traidora, en su abertura radica el germen que amenaza su cuerpo. Por lo tanto la mujer se camufla en los atributos del hombre, se va invisibilizando así misma, es el canal de la naturaleza, no es la fuerza en sí misma, es la construcción de otros y no de sí misma. Mostrarse como una apariencia renunciando a su forma abierta y ocultando su intimidad, que lejos está de ser una visión puritana con respecto a la mostración del cuerpo.

La visibilidad de imágenes digitales recupera el cuestionamiento acerca de la construcción de normas y de un imaginario social de la mujer. La construcción de “género” deviene de diversos factores, cuestiones políticas, económicas y militares.

La “mujer” inventada a partir de una pseudoidentidad natural. Las características particulares que la tildan, como espacio natural de maternidad y el tiempo generacional de fecundidad y reproductividad. Como así también las marcas de la sensibilidad antes que la racionalidad o un pensamiento intuitivo antes que abstracto, es lo que las mujeres nunca han elegido. Es una diferencia que no ha sido construida por la subjetividad de las “mujeres”. Por ello se utiliza el término “mujer” con precaución. Estar marcado implica, ser identificado, estar sometido al control de instituciones que ejercen su poder desde el silencio, la misoginia y el feminicidio.

Estas formas extremas de violencia que irrumpen el cuerpo del “otro”, lo marcan y hacen efectiva la diferencia, proponen la desidia de la resistencia. No estar marcado implica resistir y generar nuevos procesos creativos.

Desierto de Señoritas es una obra que mirando a México no deja de ser una problemática de toda América incluyendo a la Argentina. Cuerpo de mujer, sexo, muerte y pobreza implican resistir desde la construcción de subjetividades y no desde la denominación identitaria que producen los sistemas de poder.

Otra instancia que intenta alcanzar la obra es poder abordar no sólo la producción de obra en sí misma, sino las producciones de obra en relación al espectador.

Se procurará entonces registrar las lexias producidas por el sistema espectral. Es un reto importante que este espacio devenga oportunidad de construcción de

un nuevo entendimiento. *Desierto de Señoritas*, como parte de las prácticas que se reconocen “al borde” de las fronteras de lo que tradicionalmente fue validado como “artístico”, no procura ser una obra efímera. Al contrario, su propuesta es dejar una pista que produzca conocimientos. En nuestro mundo contemporáneo signado por una sobredeterminación espacio-temporal de estímulos, producir obra es señalar el entendimiento de una problemática social vigente, de una sensibilidad en el centro mismo de lo que entendemos como “lo femenino”.

Conclusión

Desierto busca que lo femenino se cuente asimismo no que nos sea revelado, indaga sobre su propio proceso, se cuestiona su propio lenguaje y se hace sujeto de enunciación, es la voz del interlocutor la que cifra la historia sin secuencialidad, se inscribe en diálogo con el arte conceptual y se hace carne en un dispositivo digital, este medio no intenta disolver una problemática compleja como el feminicidio. El carácter del lenguaje es poético pero no deja de estar inserto en un contexto socio-político e histórico al que se hace referencia, la pintura es ficción pero también subversión. La producción de ideas en un campo diseminado de géneros, el injerto de textos e imágenes, citas, alusiones, repetición, fragmentación, plagio, copia son el paradigma de lo actual y su roce no deja de estar implícito en el modo de producir y leer obra.

La obra examina su propia estética donde ingresa la tecnología, la vida cotidiana, problemáticas sociales y políticas, la reproducción de la imagen, el cuestionamiento de encasillamientos, el abordaje de la escritura, la posibilidad de diseminar estructuras y el rompimiento de dicotomías.

En la obra los aspectos de forma, existencia y valor no existen separadamente sino que se producen de manera sistemática, teniendo en cuenta que siempre que se enuncia uno de estos aspectos, se manifiestan los otros simultáneamente.

El estudio de estas simultaneidades es inagotable y en cada uno de ellos radica la posibilidad de reformularse y actualizarse en forma permanente.

Esta temática seguirá siendo potencial de diferentes lecturas en distintas instancias de presentación.

Notas

¹ <http://es.youtube.com/watch?v=YOfwktY1yLQ>

² Para Peirce en CP- *Obra Lógico Semiótica*, 1987, Taurus: Madrid, la concepción triádica del signo es una serie infinita “Un signo representa la idea que produce o modifica. Es un vehículo que trasmite a la mente algo desde afuera. Aquello que representa se llama su objeto; aquello que trasmite su significado, y la idea que origina su interpretante. El objeto de la representación sólo puede ser una representación de la cual el interpretante es la primera representación.” En este punto uno puede pensar en la ausencia de un objeto absoluto como límite, sin embargo el interpretante es depositario de una verdad, que se pone en cuestionamiento al entenderse que es también una representación (signo) que tiene un interpretante, por lo tanto se enuncia otra serie infinita.

³ [entre el 16 de junio y el 11 de septiembre de 1994,

en el Museo de Arte Moderno de New York, Lynn H. Zelevansky organiza la muestra *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*, galardonada por la North American Branch de la International Association of Art Critics como Mejor Exposición en un Museo de Arte Emergente en e1995. *Información tomada Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel., trad., notas). “Acerca de la Exposición Sense and Sensibility: las Artistas Mujeres y el Minimalismo en los Noventa”*, en Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2006. www.deartesy pasiones.com.ar

⁴ “El nonágono, en tanto diagrama, se caracteriza por: 1) ser una estructura vacía que da cuenta de lugares lógicos de relaciones y no de contenidos fijos;”) Privilegiar la relación entre los lugares a los efectos de la construcción cognitiva y no de la “esencialización” de cada uno de ellos, y 3) favorecer la interpretación de un signo y su aplicación metodológica a la investigación o a un proceso proyectual, a través de una nueva nominación que es, a su vez, relacional: forma de la forma, existencia de la forma...” (Guerri, Claudio (2003) “El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad, revista de Signis, N° 4, Barcelona: Buenos Aires: 160)

⁵ Femicidio y feminicidio: Existe un gran debate en el movimiento de mujeres y feminista acerca de la manera de llamar a los asesinatos contra las mujeres en razón de su sexo. Algunos autores se basan en la terminología usada por Jill Radford y Diana Russell, autoras del libro *Femicide: The Politics of Woman Killing*, de 1992. Marcela Lagarde, teórica, antropóloga y diputada mexicana, establece que la categoría feminicidio es parte del bagaje teórico feminista introducido por estas autoras estadounidenses bajo la denominación *femicide* que, traducida a nuestro idioma es *femicidio*, término homólogo a homicidio, que sólo significa asesinato de mujeres. Sin embargo, para marcar una diferencia con ese término, Lagarde escogió la voz *feminicidio* para hablar de genocidio contra las mujeres, lo que lo convierte en un concepto de significación política. Fuente: *Mujeres hoy, Paola Dragnic*.

⁶ Foucault la aparición de la norma. La norma, es la aparición de una norma que no es ya solamente jurídica - es decir, producida por la soberanía tal como se había definido en el tiempo moderno -, precisamente porque la soberanía no llega ya a controlar a partir de las únicas normas jurídicas. Es necesario otra cosa. Es necesario normas de un nuevo tipo, que no son contradictorias con anteriores sino que se añaden más bien en que los completan, que los refuerzan extendiéndolos y los vuelven más eficaces: Estas nuevas normas, las “normas” se presentan como normas naturales.

Referencias bibliográficas

- Aumont, Jacques (1990) *La imagen*. Trad: Antonio López Ruiz, 1ª edic. España, Paidós, 1992.

- Barthes, Roland (1970) *S/Z*, Buenos Aires, s XXI, 2004, 1- 26 pp.

_____ (1984) “La muerte del autor”, en el *Supuesto del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, 65- 71.

- Derrida, Jacques (1978) *La verdad en Pintura*. Trad: María Cecilia Gonzáles y Dardo Scavino. 1ª edic. 1ª reimpr. Buenos Aires, Paidós, 2005.

- Figueroa, Jorge (2000) *Marcos y Marcas*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Foucault, Michel (1966) *Las palabras y las Cosas*. Trad: Elsa Cecilia Prosa. 1ª edic. 2ª reimp. Bs.As.; s XXI, 2002.
- _____ (1976) *Vigilar y Castigar*. Trad: Aurelio Garzón del Camino. 29ª ed. México; s XXI, 1999.
- Guerri, Claudio (2003) “El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad”, *Iconismo. El sentido de las imágenes*, revista de Signis N° 4, Barcelona: Buenos Aires, p.p 157-174
- Paz, Octavio (1970) *El Laberinto de la Soledad*, México, 2004, 11- 204 pp. Fondo de Cultura Económica
- Oliveras, Elena (2005) *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel- planeta.
- _____ “Los bordes de la pintura” en *Historia del arte argentino*, Asoc. Argentina de Críticos de Arte y Telecom, 1995, p.p. 215- 223
- _____ “Argentina. La pintura hoy: centralidad de sus fronteras”, *Art Nexos*, Bogotá, Colombia, octubre 1992, p.p 72- 75.
- Peirce, Charles (1931-58) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press.
- VV AA *Semiótica General*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, p.p 21- 31

Referencias digitales

- Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel., trad., notas). “Sensibilidad y Delicadeza”, en - Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2006. www.deartesy pasiones.com.ar
- Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel., trad., notas). “Sensibilidad y Sensación”, en - Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2006. www.deartesy pasiones.com.ar
- Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel., trad., notas). “Sensibilidad y Experiencia”, en - Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2006. www.deartesy pasiones.com.ar
- Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel., trad., notas). “Acerca de la Exposición *Sense and Sensibility: las Artistas Mujeres y el Minimalismo en los Noventa*”, en Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2006. www.deartesy pasiones.com.ar
- Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel., trad., notas). “Sensibilidad”, en Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2006. www.deartesy pasiones.com.ar
- Revel, Judith, Brock University, Post Capitalist subjectivity, 10 de abril de 2006.
- “Femicidio y Femicidio” http://www.mujereshoy.com/secc_n/portada.shtml [consulta 2007]
- Fuente: Envío Digital
- Alonso Jorge, Mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: dimensión desde un desafío, México, www.envio.org.ni [consulta 2007]
- Gargallo, Francesca. *El feminicidio en la república maquiladora*. En Jornada UNAM de México 2005 <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/17/mas-gargallo.html> [consulta 2007]
- Sandoval, Alma Karla. *Los Femicidios en Morelos* <http://www.youtube.com/www.canal10tv.com.mx>. [Consulta 2007]

Algunos guiños desde la antigüedad

Valeria Baudot

Desde mis años de estudiante hasta la actualidad, siempre me ha sorprendido la extraordinaria experiencia desarrollada en el proceso áulico. Experiencia en la que hemos participado todos desde que tenemos memoria y en la que fuimos asumiendo diversos roles con el correr del tiempo. Tratar de definir la relación docente – alumno nos conduciría a la triste simplificación de encasillar uno de los vínculos más ricos de nuestra historia y de toda la humanidad. Hagamos el esfuerzo entonces, por tratar de comprender la mística que encierra el mismo: Enseñar – aprender, cuando no sólo se limita a una transferencia de conocimiento unidireccional. Si analizamos críticamente la historia, las primeras señales formales de esta relación alumno – docente ya se dan en la antigüedad. Y si bien podemos reconocer esta relación en innumerables oportunidades a lo largo de la historia, desarrollaremos el vínculo Sócrates – Platón a fines de extraer características para el análisis y la reflexión.

Sócrates es a mí entender, uno de los ejemplos más ricos y paradigmáticos a la hora de analizar la historia de la humanidad. Aún hoy podríamos decir que él no era un maestro convencional y hasta algunos de nosotros dudaríamos en citarlo como referente de docente. Sus clases no se dictaban en un lugar físico al que pudiéramos llamar en términos convencionales aula, ni siquiera transcurría siempre en el mismo lugar. No preparaba un temario, sus exposiciones no estaban diagramadas con una planificación, ni poseía un programa de contenidos a desarrollar. No había horarios pautados. Rara vez sabía con cuántos alumnos contaría antes de comenzar, menos aún al terminar. Sus alumnos si bien eran aristócratas atenienses no poseían formación académica formal. La pregunta es: ¿Por qué entonces, he decidido citarlo? Es que Sócrates, en mi opinión, con sus diálogos y discusiones en los mercados y plazas públicas de Atenas representa, el inicio de la enseñanza inductiva. Nadie duda del referente filosófico que ha sido pero veamos algunos de sus rasgos característicos a la hora de enseñar:

- Maestro considerado como centro de saber: fue considerado por la mayoría de sus contemporáneos como el más sabio de los filósofos de su época.
- Maestro como modelo: el mismo se colocaba en el papel de un lego. Solía decir: “solo sé que nada sé” y a partir de ahí construía su discurso. Sus alumnos, los jóvenes atenienses se identificaban con él y lo acompañaban en su búsqueda del conocimiento a través del proceso de descubrimiento.
- Rol central del maestro: Sócrates alienta a sus alumnos a participar, los incentiva para que realicen observaciones e indaga mediante preguntas el conocimiento previo de los alumnos. Sólo él lidera activamente el aprendizaje.
- Transferencia de conocimiento: su rapidez de pensamiento fue volcada en su capacidad discursiva. Sería entonces, la herramienta fundamental que él utilizaría para capturar a sus alumnos y no para realizar monólogos. Creía en la superioridad de la discusión sobre la