

DICIEMBRE 1996

EL CORREO DE LA UNESCO

EN BUSCA DE LO EFÍMERO



M 1205 - 9612 - 22,00 F



PATRIMONIO: EL PARQUE NACIONAL DE TAI
MEDIO AMBIENTE: EL LAGO FERTO, DE TIERRA Y DE AGUA

22 FRANCS FRANCESES - ESPAÑA: 620 PTS. IVA INCL. - MÉXICO: US\$ 4.80

C O N F L U E N C I A S

AMIGOS LECTORES

¡Felicitaciones! Desde su primera aparición en julio de 1989 nuestros lectores han contribuido a la sección "Confluencias" con imaginación y talento, confirmando así la abundancia y la fertilidad de ese *mestizaje creador* del que esta sección quiere hacerse eco.

Recuerden nuestra petición: "Enviénnos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente. Remítannosla junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos una de esas contribuciones."

¡Buena suerte y feliz "confluencia" amigos lectores!

LA REDACCIÓN





Christian Zacharassen © Sygma, Paris

EN BUSCA DE LO EFÍMERO



Günther Dechmann © ANA, Paris

Lo efímero: De las ceremonias tradicionales al happening, de las pinturas corporales a la realidad virtual nacida de la electrónica, lo efímero desempeña un papel decisivo en el arte sagrado y en el arte profano.



El Parque Nacional de Tai (Côte d'Ivoire).
Un bastión de la selva ecuatorial de una extraordinaria diversidad biológica.



Alain Degre © Jiscana, Paris

<i>Al correr de los meses</i> por Bahgat Elnadi y Adel Rifaat	4
Nadando contra la corriente por Ezio Manzini	6
De nieve y de hielo	9
El instante sagrado por Stephen P. Huyler	10
Africa: las mujeres muralistas	14
Las pinturas de arena de los indios navajos	15
Danza con máscaras por Margaret A. Stott	16
Los gestos de los antepasados por Luke Taylor	18
Cuerpos de colores por Viviane Baeke	19
"Land Art" por Gilles A. Tiberghien	22
Teatro y performance	26
Murales modernos	27
Apuntes por Nils-Udo	28
Instalaciones: Un arte que se integra en el espacio por Michael Archer	30
Happening: Una fiesta del instante	34
Tinguely, empresario de lo efímero por Michel Conil Lacoste	35
¿Por qué la imagen virtual? por Florian Rötzer	36
Consultores: Jacques y Katel Lélut	

La crónica de Federico Mayor **38**

AREA VERDE **40**

El lago Ferto, de tierra y de agua por France Bequette

PATRIMONIO **44**

El Parque Nacional de Tai por Nimrod Bena Djangrang

RETRATO
Bogdan Khmelnitski por Iaroslav Issaievitch **47**

NOTAS MUSICALES
Isabelle Leymarie entrevista a **Bernard Maury** **48**

ANIVERSARIO
Los húngaros, europeos desde hace 1100 años por Peter Deme **50**

Nuestra portada: *Pleats Please* (1996), creación del modista japonés Issey Miyake, presentada en el palacio Pitti, durante la bienal "El tiempo y la moda" en Florencia (Italia).

© Marcello Bertoni, Florencia Italia

EL CORREO DE LA UNESCO

Año XLIX

Revista mensual publicada en 30 idiomas y en braille por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
31, rue François Bonvin, 75732 Paris Cedex 15, Francia.
FAX: 01 45 68.57.45
Internet: unesco.courier@unesco.org

DIRECTOR
Bahgat Elnadi
JEFE DE REDACCIÓN
Adel Rifaat

REDACCIÓN EN LA SEDE

Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Araceli Ortiz de Urbina
Francés: Alain Lévêque
Inglés: Roy Malkin
Secciones: Jasmina Sopova
Unidad artística, fabricación: Georges Servat
Ilustración: Anane Bailey (01.45.68.46.90)
Documentación: (01.45.68.46.85)
Relaciones con las ediciones fuera de la sede y prensa: Solange Belin (01.45.68.46.87)
Secretaría de dirección: Annie Brachet (01.45.68.47.15).
Asistente administrativa: Theresa Pinck
Ediciones en braille (francés, inglés, español y coreano): (01.45.68.47.14)

EDICIONES FUERA LA SEDE

Ruso: Irina Outkina (Moscú)
Alemán: Dominique Andéres (Berna)
Árabe: Fawzi Abdel Zaher (El Cairo)
Italiano: Gianluca Fornichi (Florencia)
Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustapha (Madrás)
Persa: Akbar Zargar (Teherán)
Neerlandés: Steven Van de Ryt (Ámberes)
Portugués: Alzira Alves de Abreu (Río de Janeiro)
Urdú: Mirza Muhammad Mushir (Islamabad)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)
Coreano: Kang Woo-hyon (Seúl)
Swahili: Leonard J. Shuma (Dar es-Salaam)
Esloveno: Aleksandra Kornhauser (Liubliana)
Chino: Feng Mingxia (Beijing)
Búlgaro: Dragomir Petrov (Sofía)
Griego: Sophie Costopoulos (Atenas)
Cingalés: Neville Priyadigama (Colombo)
Finés: Katri Himma (Helsinki)
Vascuense: Juxto Egaña (Donostia)
Tailandés: Duangtip Surintatip (Bangkok)
Vietnamita: Do Phuong (Hanoi)
Pashtu: Nazer Mohammad (Kabul)
Hausa: Aliyu Muhammad Bunza (Sokoto)
Ucraniano: Volodymyr Vasiliuk (Kiev)
Gallego: Xavier Senín Fernández (Santiago de Compostela)

PROMOCIÓN Y VENTAS

Telecopia: 01 42.73.24.29
Suscripciones: Marie-Thérèse Hardy (01.45.68.45.65),
Jacqueline Louise-Julie, Manichan Ngonekeo,
Mohamed Salah El Din (01 45 68 49 19)
Relaciones con los agentes y los suscriptores: Michel Ravassard (01.45.68.45.91)
Contabilidad: (01 45.68.45.65)
Depósito: Daniel Meister (01 45 68.47.50)

SUSCRIPCIONES

Tél.: 01 45 68 45 65
1 año: 211 francos franceses. 2 años: 396 francos.
Para estudiantes: 1 año. 132 francos
Para los países en desarrollo
1 año. 132 francos franceses. 2 años: 211 francos.
Reproducción en microficha (1 año): 113 francos.
Tapas para 12 números: 72 francos.
Pago por cheque (salvo eurocheque), CCP o giro a la orden de la Unesco y también con tarjeta Visa, Eurocard y Mastercard.

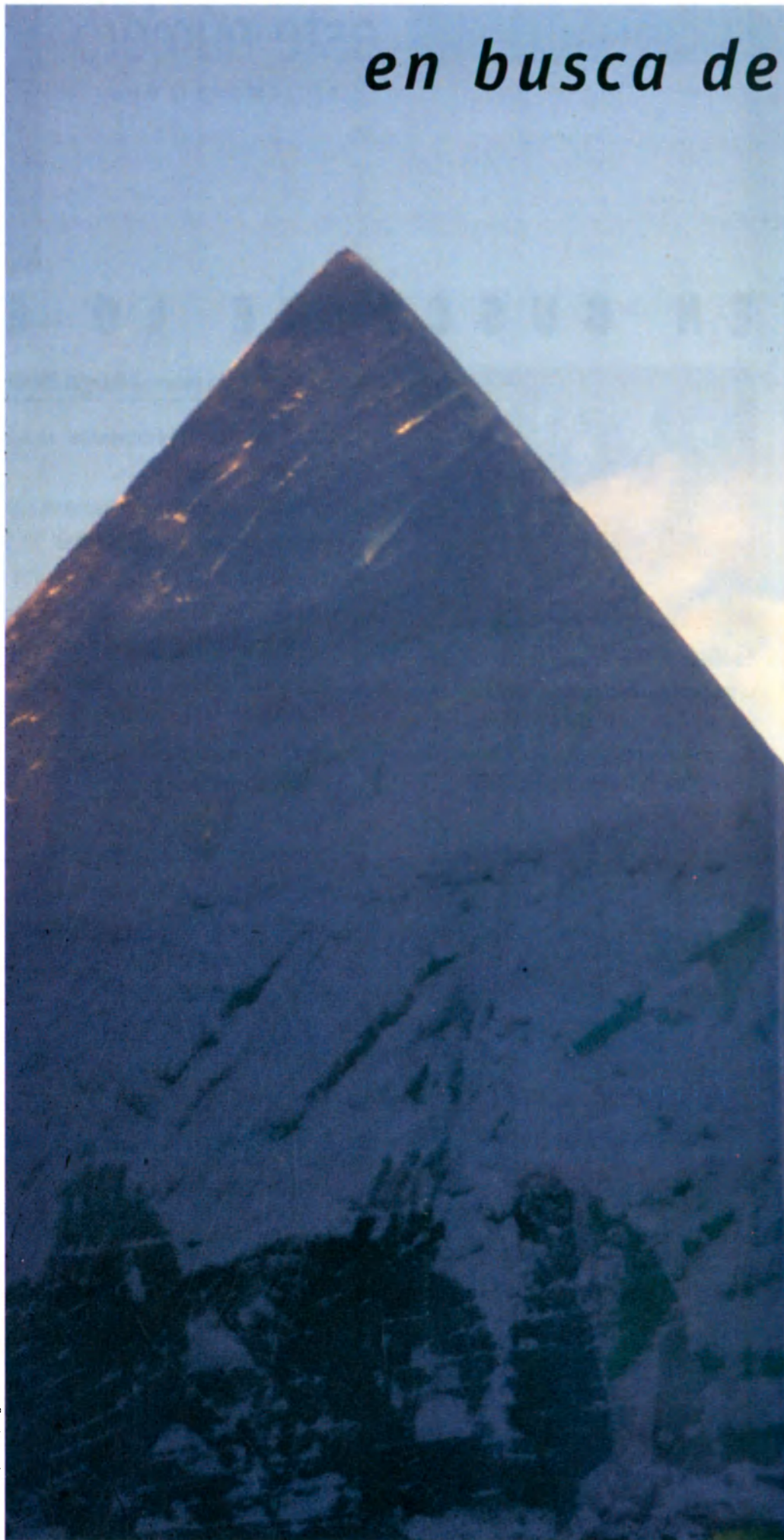
Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la Unesco", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)
DÉPOT LÉGAL C1 - DICIEMBRE 1996
COMMISSION PARITAIRE N° 71843 - DIFFUSÉ PAR LES N M P P
Fotocomposición, fotograbado: El Correo de la Unesco
Impresión: MAURY-Imprimeur S.A.,
route d'Etampes, 43330 Malesherbes

ISSN 0304-310X N°12-1996-0PI-96-554 S

Este número contiene 52 páginas de textos y un encarte de 4 páginas situado entre las p. 2-3 y 50-51.

en busca de



lo efímero

por Bahgat Elnadi y Adel Rifaat

Al leer este número el lector observará una paradoja: en la historia de la humanidad la obsesión por lo efímero ha sido permanente.

Desde tiempos remotos la muerte nos recuerda una dura realidad: todo lo que comienza, un día se termina. De ahí el afán de aprehender —en la religión, en el pensamiento, en el arte, más allá de lo transitorio— lo eterno. Algunas culturas se han basado en la ambición de trascender el tiempo, en la voluntad de construir lo perdurable, de materializar lo absoluto. El camino trazado por los templos de Egipto, de la Grecia clásica y de la antigua Roma será seguido por las catedrales de la Cristiandad y las mezquitas del Islam.

El animismo, el hinduismo, el budismo, abordarán las cosas por el extremo opuesto: asumir la transitoriedad de la vida para que resalte mejor la eternidad que alienta en ella. Pintura mural, máscara, mandala, sólo tienen sentido porque lo efímero es una vía de acceso a lo intemporal. En cierto modo, pues, un templo antiguo y una danza sagrada aparecen como dos vertientes de una misma búsqueda: llegar a lo absoluto por la experiencia de lo transitorio.

Queda entonces de manifiesto ante nosotros el inquietante vuelco que la modernidad ha provocado en las representaciones de lo efímero. Al prescindir de la trascendencia, apoya lo efímero en la nada.

*Imagine (marzo 1990),
escultura de hielo de 4 metros
de altura de Christian Claudel,
Francis Cuny y Lionel Muntrez,
en Fairbanks, Alaska.*

NADANDO CONTRA LA CORRIENTE

POR EZIO MANZINI

¿Cómo edificar algo permanente en sociedades en las que el cambio es la regla?

El diseño es inseparable de su época. ¿Pero si su papel fuera también romper con el espíritu de su tiempo y anunciar una época nueva?

Hace doscientos años el mundo preindustrial, aparentemente estancado y estático, comenzaba a moverse. Al principio lentamente y luego cada vez más rápido, se lanzó en una búsqueda irrefrenable de la novedad. De entrada, por razones a la vez éticas (lo nuevo contra lo antiguo, en nombre del progreso) y mercantiles (lo nuevo para reemplazar lo usado, en nombre del comercio), la estética industrial contribuyó a este salto hacia adelante. El diseño era a la vez un producto y uno de los componentes de la modernidad. ¿Cuál es la situación actual?

Suele afirmarse que lo que caracteriza nuestro tiempo es el sentimiento de aceleración unido al de precariedad. Pero la verdadera novedad es que nos preguntamos hasta dónde va a llevarnos esta aceleración, como si el signo característico de la época no fuera ya la velocidad, sino la interrogación sobre el sentido de la velocidad. El papel del diseño podría ser ahondar en esta interrogación, incluso yendo contra la corriente. Enfrentado a la aparente superficialidad y al carácter transitorio de nuestro universo, el diseño debe en realidad expresar la profundidad y la duración, es decir, paradójicamente, destacar el aspecto estable de un mundo en transformación.

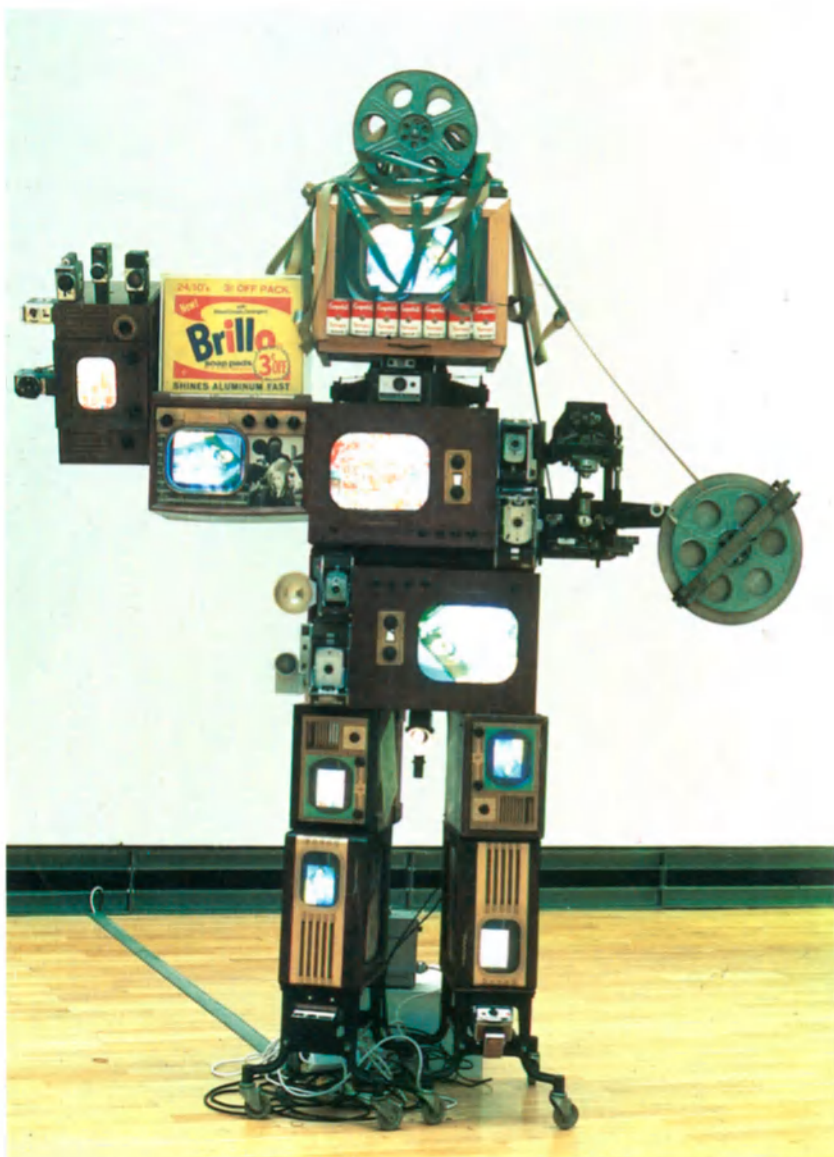
La invasión de los desechos

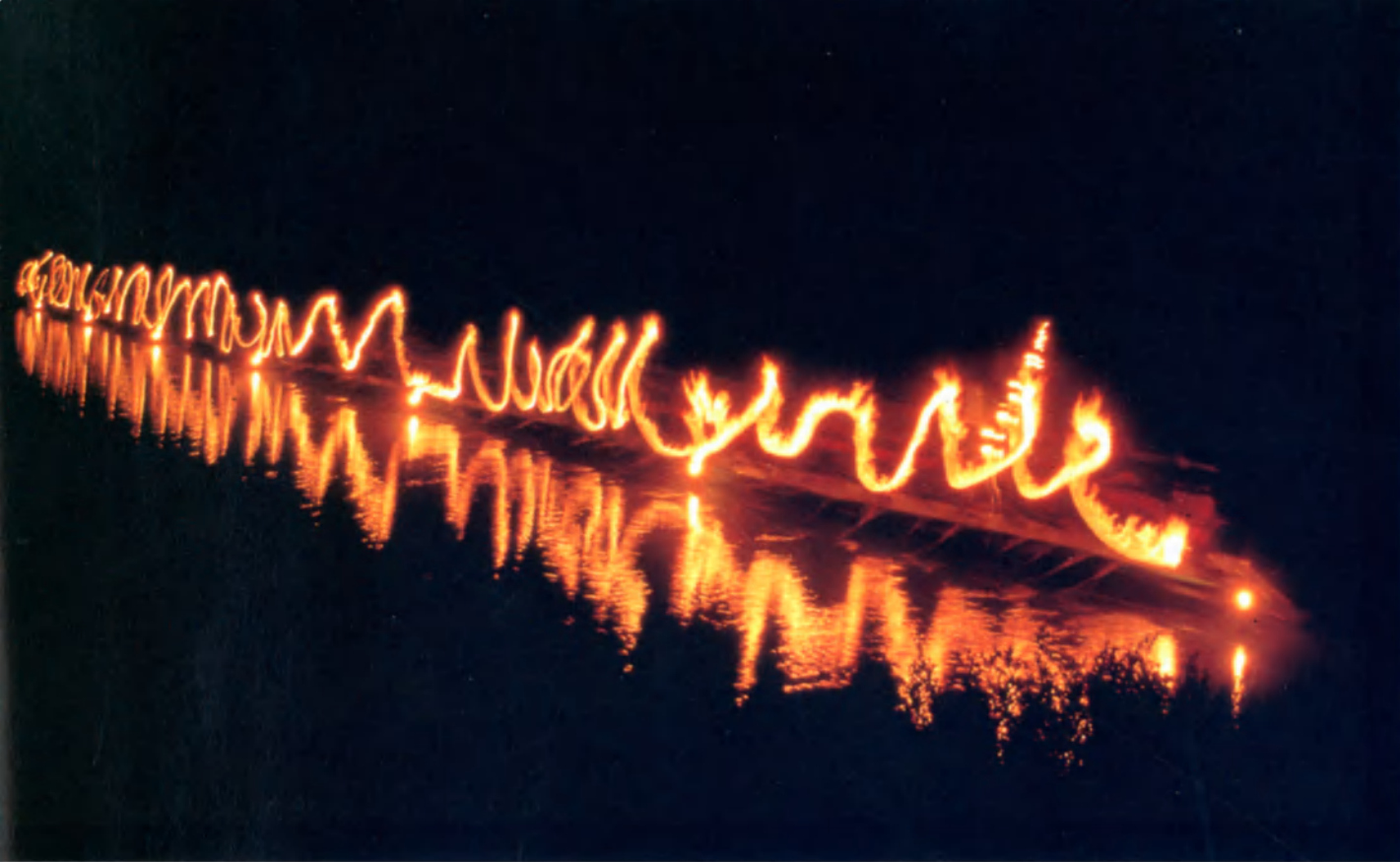
Liberada de su inercia, la materia se presta para transformaciones ilimitadas. El mundo de las cosas ya no es para nosotros el soporte sólido de significaciones permanentes, sino un conjunto fluido sujeto a constantes mutaciones. Al mismo tiempo, los progresos de la informática y de la comunicación permiten vislumbrar una nueva dimensión de la experiencia humana, liberada no sólo de la materia, sino también de las barreras del espacio y del tiempo.

Incluso las certidumbres de la memoria son desvirtuadas por la extensión de lo ficticio, que permite elaborar, a partir de informaciones y de imágenes, una variedad prácticamente infinita de pasados, presentes y futuros.

Todo eso a la vez fascina e inquieta, pues aún no logramos medir debidamente sus repercusiones en los planos humano y social. Las transformaciones en curso son, en todo caso, demasiado importantes para ser negadas o

Andy Warhol-Robot
(1994), del artista coreano
Nam June Paik.





© Yann, Ravillies, Francia



© Centre Georges Pompidou, París

Arriba, lámpara halógena Ara, con pie de metal cromado, creada en 1988 por el diseñador francés Philippe Starck y reproducida por Flos.

En el extremo superior, Escriture de feu (1996) del escultor francés Yann. Quemadores instalados sobre flotadores en el lago de Narlay, Jura, Francia.

minimizadas. Es necesario, por consiguiente, elaborar nuevos instrumentos culturales para afrontar un fenómeno cuyas consecuencias serán altamente negativas si no se consigue dominarlo. Ya es posible observarlo: lo que debería ser comunicación y, por ende, intercambio, desemboca en una nueva forma de aislamiento, y lo que tendría que ser información se transforma en rumor, en ruido de fondo. Descubrimos que las palabras, como las cosas, pueden ser productos de consumo que se usan, se tiran, y terminan por contaminar nuestro lenguaje y nuestro espacio simbólico.

Pero la materia que parecía disuelta en el caudal variable de la información reaparece en algún otro ámbito de nuestra existencia. La acumulación por nuestras sociedades de desechos de todo tipo nos coloca frente a una materia que ha vuelto a ser densa e inerte, encerrada en su pesadez y su permanencia. Esa materia usada, despojada de su significado primordial, invade nuestro espacio y nuestro tiempo como una prueba tangible de la materialidad del universo. Entendemos entonces que, para funcionar, el mundo fluido de la información y la ilusión necesita un equipo escénico poderoso. Que toda esa maquinaria consume y se consume. Y que todo ello constituye un monstruoso sistema entrópico que absorbe recursos y fabrica desechos.

Nadie niega hoy día esta evidencia. Se habla con inquietud del “problema del medio ambiente”, algunos se interrogan sobre las posibilidades de un “desarrollo sostenible”,

es decir sobre los medios de poner término a la guerra que el género humano, al parecer más o menos inconscientemente, ha declarado a su entorno. Entonces cada cual busca soluciones. Hay quienes se vuelcan hacia un pasado idealizado que nunca ha de volver y los que miran hacia el porvenir, un porvenir cada vez más tecnológico y desmaterializado, lo que también es una ingenuidad. En el actual contexto económico y cultural, esa desmaterialización, como acabamos de ver, se ve más que contrarrestada por el derroche de bienes de consumo. La verdadera solución del problema, la instauración de relaciones más armoniosas entre el hombre y su medio, no es ni podría ser exclusivamente técnica.

Vivimos así desgarrados entre dos realidades antagonicas: la de un mundo ficticio sin espesor ni historia y la de nuestro entorno material, invadido por desechos cada vez más voluminosos y duraderos.

La materia viva

Es grande la tentación, evidentemente, de refugiarse en el mundo de lo ficticio y de ignorar los problemas concretos del medio ambiente. Pero sería olvidar que entre el universo inmaterial de la información y el de los desechos, de la materia muerta, existe otro: el de los cuerpos, de las cosas y de las imágenes que cambian y se transforman según modalidades y a un ritmo compatibles con nuestra naturaleza profunda de seres humanos, es decir seres biológicos que viven en un ecosistema y seres culturales en ▶

► busca de significado. Y ahí nos encontramos de lleno en el mundo de la “materia viva”, o sea un mundo que requiere permanencia además de cambios, repetición además de novedad, estabilidad además de fluidez.

El mundo de la materia viva está hecho de cambio y de permanencia. Cabría representarlo como un conjunto fluido que contiene un elemento sólido. En este elemento sólido hemos de concentrar hoy nuestra atención: está corroído por las transformaciones en curso, pero sigue siendo la base del sentido por construir y frena, por su naturaleza misma, el consumo y la producción de desechos, tanto materiales como semióticos. Allí reside la respuesta a los interrogantes esenciales acerca de nuestro porvenir cultural (la construcción del sentido) y existencial (la preservación de las condiciones de la vida).

La permanencia en el cambio

En el pasado la idea de solidez se basaba en la permanencia de las cosas, en la duración de sus formas y en el carácter aparentemente inmutable de sus relaciones (la inercia de la materia y de las convenciones sociales). Este mundo de certidumbres rígidas, en el que se apoyaban nuestros modelos de interpretación de la realidad, ya no existe.



Thierry Otan © Sigma, París

Creación del modista y diseñador belga Fred Sathal.

Hoy día ha dado paso a un mundo fluido, en el que la permanencia que tanto necesitamos no nos es dada sino que hemos de conquistarla por voluntad deliberada: esta “solidez”, cuando existe, es la culminación de un proyecto.

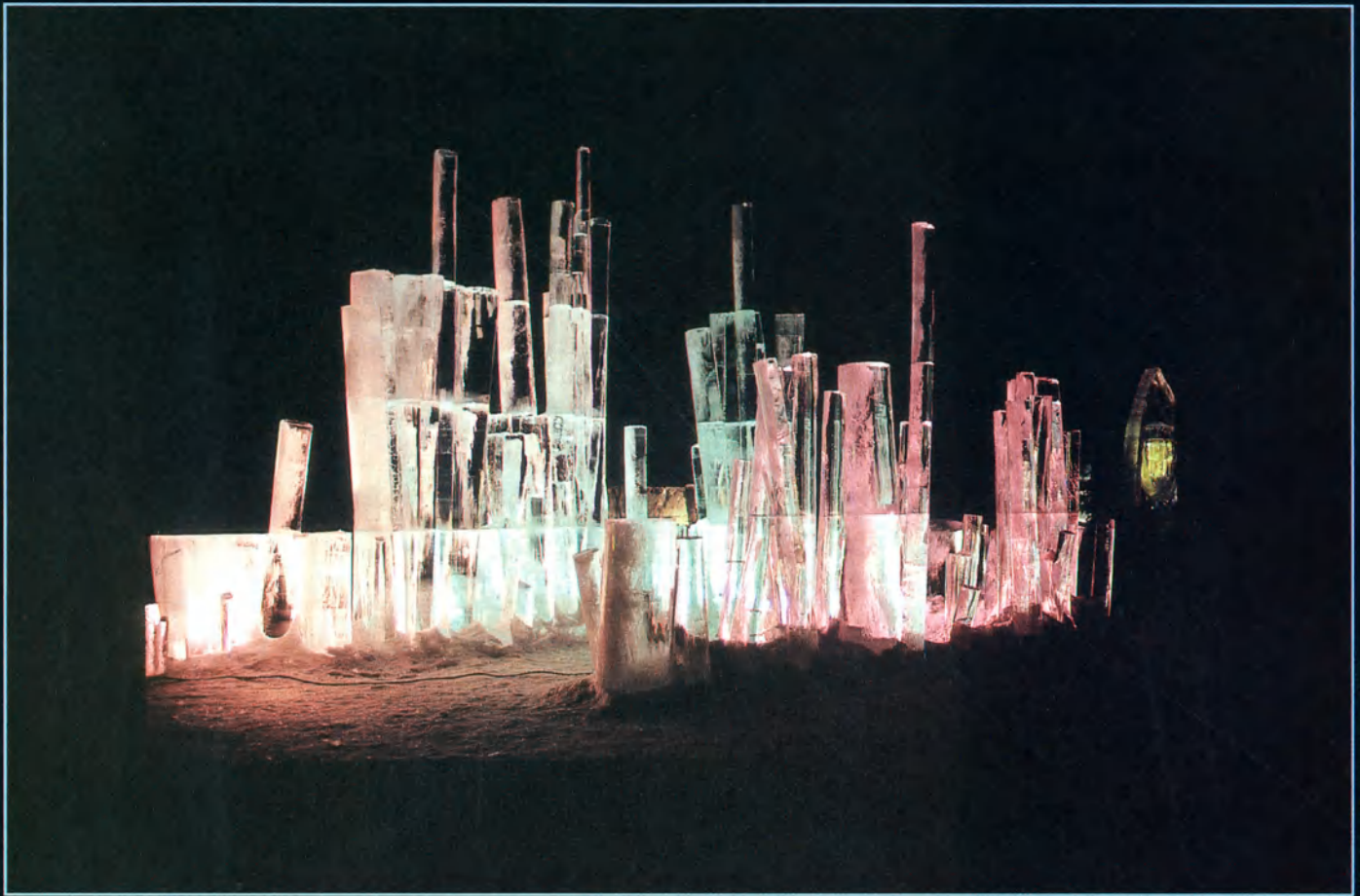
Puede parecer vano buscar esta solidez de las cosas en un mundo fascinado por las promesas de la inmaterialidad. Pero prefiero pensar que justamente la reconquista y la revalorización del aspecto sólido de las cosas es un paso previo a la construcción de su sentido, rechazando tanto la nostalgia como la ingenuidad y teniendo presente que la solidez del mundo antiguo ya no existe y no es más que un recuerdo. Esta dimensión sólida (de los productos, de las relaciones, de las ideas), que podemos buscar hoy en día, es la de las formas estabílizadas en un contexto de cambio perpetuo.

Como ya no es inherente a las cosas, esta permanencia debe ser el fruto de una acción voluntaria, de un proyecto. Proyecto que consiste en definir lo que debe perdurar para que lo demás pueda cambiar sin pérdida de sentido ni destrucción de nuestro entorno planetario. Es posible que orientándose en esa dirección el diseño pertenezca realmente a su tiempo. Y que el significado que cobre contribuya a configurar el porvenir. ■

Colección de prêt-à-porter de Hervé Léger, presentada en París en octubre de 1996.



Pierre Vauthey © Sigma, París



© Association L'Ephémère, Vosges, Francia

Symphonie pour une aurore boréale (marzo 1992), escultura de 4 metros de altura y 6 metros de largo de Christian Claudel y G. Pazzola, en Fairbanks, Alaska.



© Association L'Ephémère, Vosges, Francia

Arriba, Christian Claudel y Francis Cuny preparan los bloques de hielo para *Banquise* (marzo 1991), en Fairbanks, Alaska. A la derecha, Francis Cuny pule *Future migration* (1995), en Alaska. La asociación L'Ephémère, que animan con Brigitte Herbetz, apunta a "destacar el momento presente" a través de esculturas de nieve o de hielo que integran también otros elementos como el frío, la lluvia, el sol. Han ganado, desde enero de 1988, numerosos concursos de escultura de hielo a través del mundo.

De nieve y de hielo



© Association L'Ephémère, Vosges, Francia

EL INSTANTE SAGRADO

POR STEPHEN P. HUYLER

En la India millones de mujeres decoran sus casas con pinturas que duran el tiempo de un contacto con la divinidad.

“**A**nuestro alrededor, en la naturaleza, la belleza es fugitiva. No dura. Las gotas de rocío en una hoja, la forma cambiante de las nubes, el vuelo gracioso de un pájaro, la mirada apacible de un ternero, la sonrisa de un niño pequeño —nada de eso dura. Entonces, ¿por qué nuestras obras de arte deberían ser definitivas? Son bellas en un momento. El artista lo sabe y seguramente los dioses también. Sí, la tierra nunca ha sido más bella que en este instante. ¿Qué más se puede pedir? Cambia junto con nosotros, con el día que pasa, hasta que creemos de nuevo la belleza.”

Esas palabras, pronunciadas hace muchos años por la célebre bailarina india Rukmini Devi, enuncian uno de los fundamentos de la

creatividad en la India: lo efímero. En ese país, donde toda vida es transición, donde todo forma parte de un ciclo perpetuo de creación y de destrucción, de nacimiento, de muerte y de renacimiento, nada es permanente y todo parece mantener una relación de equilibrio con su opuesto. El pasado, que impregna el presente, está formado por tantos estratos representativos de innumerables generaciones, que, para la mayoría de los indios, la historia aparece como una noción intranscendente.

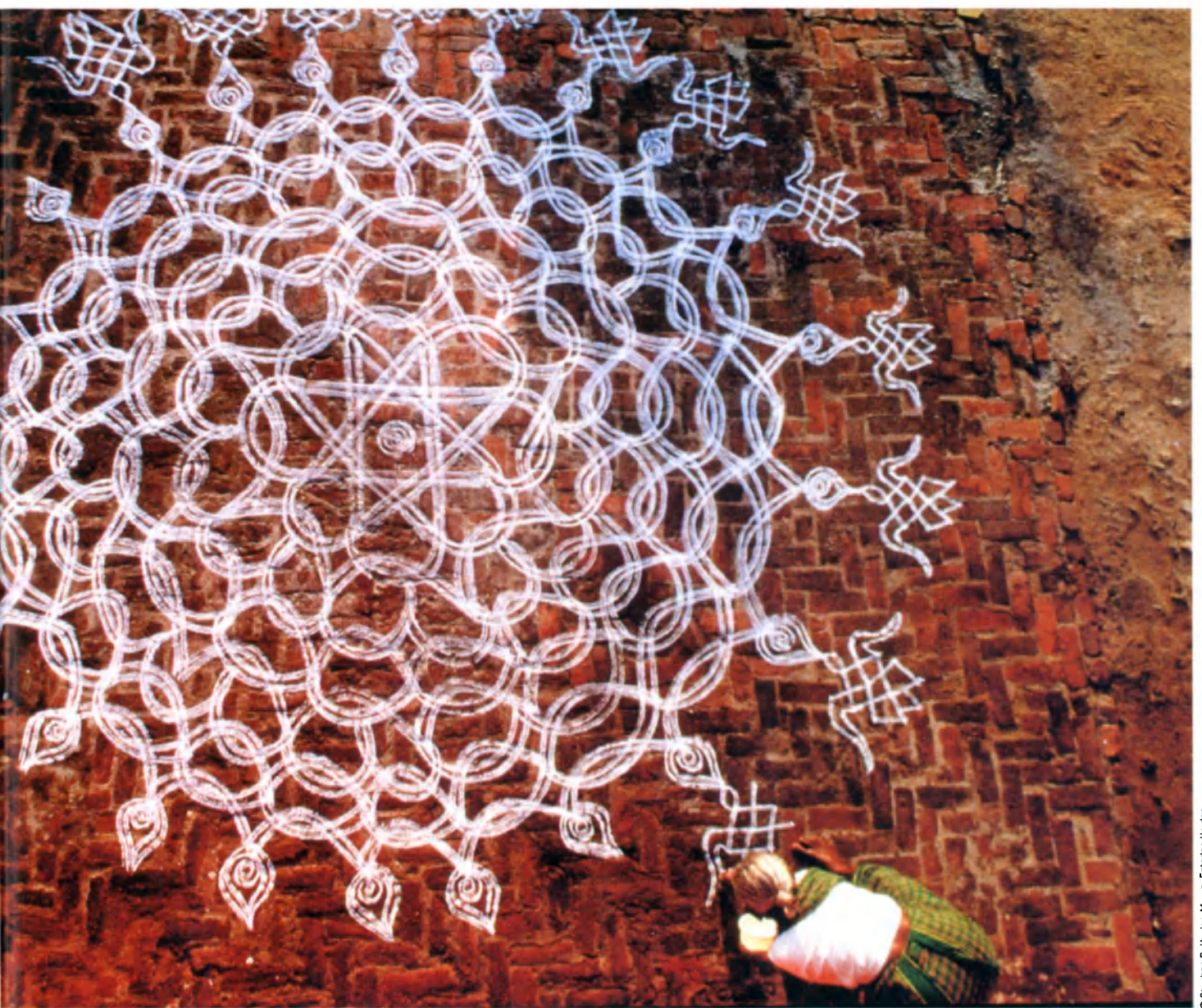
Los indios dan mucha importancia a las tradiciones sociales y culturales, pero la documentación y preservación del pasado es sin lugar a dudas un invento occidental. En la India, incluso los edificios más monumentales, esos templos y palacios que constituyen verdaderas esculturas de piedra, fueron abandonados mucho antes de la época moderna en cuanto dejaron de cumplir el papel para el que habían sido concebidos. La tradición es importante como medio de actuar sobre el presente, pero no como glorificación del pasado; quien la respeta tiene la garantía de que en su vida habrá equilibrio y armonía.

Los ritos y el arte tradicional por lo general están ligados. El *darshan*, o “contacto visual”, elemento esencial de numerosos ritos hindúes, es el instante sagrado en que el creyente se comunica con la divinidad, cuyo espíritu se manifiesta en un objeto natural o fabricado por el hombre. Cualquier receptáculo material, una vez purificado, puede acogerlo: un árbol o una roca sagrados, una escultura de piedra o de bronce, o incluso el cuerpo del sacerdote o del adorador. Sin embargo, para facilitar el contacto es indispensable una cierta preparación del objeto y de los fieles.

Aunque haya sido primorosamente esculpida y objeto de adoración durante milenios, una estatua será engalanada cada día con una nueva vestimenta y guirnaldas de flores de perfume embriagador, y se le ofrecerá leche fresca,



A la izquierda, en el estado de Orissa las mujeres cubren los muros con una pasta traslúcida hecha con arroz escaudado, que al secarse adquiere una coloración blanqueza.



© Stephen P. Huyler, Maine, Estados Unidos

Esta mujer de Tamil Nadu dibuja todos los días frente a su casa un motivo diferente que desaparecerá dos horas más tarde, barrido por la animación diurna.

mantequilla, miel, pasta de sándalo y ceniza. En las reservas y los tesoros de los grandes templos hay profusión de espléndidas telas y joyas destinadas a este fin. Al cambiar cada día de aspecto, el objeto más permanente pasa a tener un cariz transitorio.

Numerosas esculturas sagradas son efímeras por los materiales mismos con que han sido realizadas. El más corriente —la arcilla (*mitti*)— es sagrado, y abundan las leyendas hindúes que enumeran sus propiedades mágicas. Procedente de la tierra, toda creación retorna a la tierra. Mitti es el cuerpo de la diosa madre, dispensadora de vida, que cada cual puede modelar transformándolo en un receptáculo susceptible, una vez purificado por el fuego o por algún otro elemento sagrado, de favorecer el *darshan* con los dioses.

En el este de la India, con motivo de ciertas fiestas que se celebran una vez al año, los alfareros fabrican efigies de los dioses ligeras pero

colosales, cubriendo de arcilla una estructura de paja y de ramas. Son las principales representaciones de los dioses en los lugares de culto y se llevan en procesión el día de la fiesta hasta el río más cercano, donde se disuelven en la corriente. Una vez rendido el culto y consumado el *darshan*, la divinidad es invitada a abandonar su envoltura material y las esculturas pierden todo valor.

Pinturas propiciatorias

Puede afirmarse que la casa es el elemento central de la organización social y ritual en la India. La divinidad protectora del hogar, que generalmente es femenina, suele ser la diosa Lakshmi: preside las labores domésticas y garantiza salud y prosperidad a cada miembro de la familia. El culto que se le rinde incumbe por lo general a las mujeres, que pintan regularmente en su casa motivos sagrados transmitidos de madres a hijas por generaciones. ▶



Esta escultura de arcilla del dios del sol Surya será venerada durante dos semanas en un lugar de culto erigido para esa ocasión en Patna (Bihar), antes de ser destruida.

Durante la gran fiesta hindú de Pongal, celebrada en el momento del solsticio de invierno, las mujeres del sur de la India decoran el umbral de sus casas con dibujos propiciatorios. Aquí en Madura (Tamil Nadu).

► Previamente cubren las superficies que han de pintar con una capa de arcilla blanda mezclada con bosta de vaca, que constituye una especie de enlucido. La mayoría de las mujeres trazan esos signos sagrados por lo menos una vez al año, pero algunas los vuelven a hacer cada día.

Los estilos y los motivos varían según las regiones. En la mayor parte del país éstos adornan la fachada o simplemente la entrada principal. Los espíritus benéficos y maléficos, así como los ocupantes de la casa, entran por la puerta; hay que protegerla entonces con símbolos que sean propicios a Lakshmi y rechacen las fuerzas negativas. En algunas regiones sólo se pinta la puerta; en otras, se decora el umbral. En ciertos casos se adorna el exterior de los muros que dan a la calle; en otros será el suelo delante de la casa. Cada una de esas pinturas equivale a una invocación personal de la divinidad, pero su belleza, innegable, se considera secundaria. A nadie se le ocurriría firmarlas. Es una especie de intercambio íntimo que sólo dura el tiempo de la creación; una vez cumplido su papel, se deja que la pintura se deteriore o se borre sin preocuparse más de ella.

Las pinturas del alba

Al pie del Himalaya las mujeres sólo pintan su casa una o dos veces por año: con ocasión del *Deepavali*, la fiesta anual en honor de Lakshmi, o cuando se produce un nacimiento o una boda en la familia. Utilizan pigmentos orgánicos (harina de arroz para el blanco y henna para el verde) y minerales (ocre natural para el amarillo, herrumbre para el rojo, cinabrio para el bermellón) que convierten en polvo y esparcen directamente en el suelo o diluyen en un poco de agua para decorar puertas y ventanas.

Los motivos, florales por lo general, son los mismos que los de sus chales multicolores. En las regiones áridas del oeste del Rajastán, en la frontera con Pakistán, las mujeres de los cabreros y camelleros cubren una sola vez por año, para el *Deepavali*, la fachada de sus casas con audaces símbolos geométricos que recuerdan (sin que haya habido influencia) ciertos motivos de la pintura abstracta occidental de mediados del siglo XX. Las aldeas, que habitualmente se funden con el paisaje monótono del desierto circundante, se destacan entonces gracias a las coloridas invocaciones visuales dirigidas a la diosa. Pero en una semana el sol termina con las pinturas.

En el este del mismo estado, las mujeres, por el contrario, vuelven a pintar sus casas a menudo. En cada momento importante del año (fiestas religiosas y acontecimientos familiares: concepción, nacimiento, pubertad, noviazgo, matrimonio) revisten los muros y





© Stephen P. Hayler, Mame, Estados Unidos

el suelo con ocre rojo obtenido en el lugar y luego dibujan con cal motivos adaptados a cada circunstancia.

En el estado de Tamil Nadu, en el sur de la India, más de un millón de mujeres decoran cada día el umbral de su puerta con harina de arroz o un polvo de piedra blanca molida, que esparcen sobre la acera o el suelo mojados. Algunas trazan una red de puntitos que unen después en dibujos más fluidos y otras trabajan a mano alzada. Los días de fiesta o durante los meses fastos, las mujeres llenan los vacíos dejados entre los motivos utilizando polvos de colores vivos adquiridos en el comercio.

Las mujeres se precian de nunca reproducir el mismo motivo y transforman las calles en una sucesión de galerías de arte llenas de obras policromadas. La mayoría terminan sus pinturas antes de que salga el sol, momento que eligen para comparar su trabajo con el de las vecinas y encontrar la inspiración necesaria para las pinturas del día siguiente. Una o dos horas más tarde todo ha desaparecido, barrido por la intensa circulación diurna.

En el estado oriental de Orissa las mujeres aplican a mano, o utilizando un trapo o un cepillo, una pasta de arroz escaldado y machacado sobre los muros de adobe de sus casas. Numerosas fiestas brindan la oportunidad de adornar los muros con pinturas, pero las más importantes sólo se realizan durante los dos

En las regiones desérticas del oeste del Rajastán, las mujeres pintan en los muros de sus casas audaces figuras geométricas en honor de la diosa Lakshmi.

meses especialmente dedicados a Lakshmi, de mediados de diciembre a mediados de febrero. Cuando llega el gran día los muros y el suelo se cubren totalmente con motivos florales o de animales.

Entre otros símbolos, dibujan en el suelo de la casa la imagen de un santuario en el que se levanta un altar de madera que recibe un vaso de terracota lleno de arroz recién cosechado. Con agudos gritos de aliento instan a la diosa a hacerse presente en espíritu en el recipiente y a velar así por la felicidad de los habitantes de la casa. Cuando se establece el contacto (*darshan*) entre las mujeres y la divinidad, la ceremonia ha alcanzado su objetivo; se pide entonces a la diosa que se retire y las pinturas pierden todo valor.

Esas pinturas sagradas son para todas las mujeres de la India una forma tradicional de expresión de su individualidad, una manera de hacer oír las voces femeninas de una cultura dominada por los hombres. Al vincular el alma de la creyente con la divinidad, esas oraciones son un factor de equilibrio en la vida de ésta y un nexo entre ella y las demás mujeres del subcontinente. En numerosos rituales indios la comunicación con lo divino suele ser fugitiva; por eso la obra de arte y la experiencia que suscita son efímeras. Su conjunción insta un momento de gracia y de armonía en un universo en perpetua metamorfosis. ■



Africa: las mujeres muralistas



En Africa el arte mural es una actividad privativa de las mujeres, como el tatuaje del cuerpo, la tintura de tejidos y la cerámica.

Se trata de un gesto natural, tan necesario como caminar, comer y dormir. La finalidad de esta forma de arte es ante todo embellecer el lugar en que las mujeres y sus familias pasan buena parte de su tiempo y realzar un entorno inhóspito. Pero en el gesto mismo de pintar hay también algo mágico: la magia de conferir color al muro.

Antes de comenzar a pintar, las mujeres tienen que revocar y enlucir los muros con una mezcla de tierra y bosta de vaca. Las superficies se pulen a mano con ayuda de una mixtura de bosta y orina

En Sudáfrica (a la izquierda y arriba a la derecha) y en Ghana (arriba a la izquierda).

Las pinturas de arena de los indios navajos



© M. Courtney Clarke, Hoa Qui, París

que crea de por sí un motivo sutil. Las materias orgánicas se utilizan a la vez para los colores —pigmentos naturales— y para los útiles, hechos con vegetales y plumas. Los colores o los adornos en relieve, o una combinación de ambos, se aplican en el muro con gran variedad de dibujos y motivos.

La práctica más común consiste en extender los pigmentos naturales sobre una superficie recientemente enlucida, a menudo en varias capas. Esta superposición de capas prolonga el tiempo de secado y hace que la pintura se agriete, creando así un efecto de borrón, una especie de confusión entre el motivo y la superficie.

Los muros pintados sufren los efectos de la erosión y no están destinados a durar eternamente. Se prefiere más bien realizar nuevos murales todos los años para celebrar o anunciar algún acontecimiento importante y permitir así que las mujeres participen en una actividad comunitaria y social. ■

Margaret Courtney-Clarke, *Tableaux d'Afrique, L'art mural des femmes de l'Ouest*, © Arthaud, París, 1990.)



© Charles Lénars, París

Las pinturas de arena de los navajos, indígenas del suodeste de Estados Unidos, desempeñan un papel esencial en las ceremonias curativas tradicionales. El *hataali*, o chamán, realiza la pintura en el suelo del *hogan* (choza de madera y adobe). Las figuras que traza y el canto que salmodia atraen al Pueblo sagrado. En el transcurso de la ceremonia, el "paciente" se sienta sobre la pintura y el chamán aplica sobre él arena procedente de diversas figuras, transmitiéndole así el poder curativo y protector del Pueblo sagrado. Al finalizar la ceremonia, la pintura se borra cuidadosamente. ■



© Charles Lénars, París



© Charles Lénars, París

Las pinturas de arena de los indios navajos constituyen ritos de invocación con fines curativos. De arriba hacia abajo, el *hataali* o chamán dibuja un símbolo solar que borrará al finalizar la ceremonia.



DANZA CON MÁSCARAS

En el arte ceremonial de los indígenas de la costa noroeste de América del Norte las máscaras están al servicio de la danza.

POR MARGARET A. STOTT

Máscara que produce eco de una comunidad de indígenas bella coola (o nuxalk) de Columbia Británica (Canadá).

Los objetos ceremoniales de los indígenas de la costa noroeste de América del Norte —grandes postes totémicos esculpidos y pintados, máscaras, tocas, sonajeros-matracas, cofres, cajas y recipientes de madera grabada— han despertado desde hace tiempo la admiración del mundo. Esos objetos, que en épocas pasadas se distribuían con ocasión de los *potlatchs* y fiestas suntuarias con la única finalidad de realzar el prestigio social del donante, siguen ocupando aún hoy un lugar esencial en la vida cotidiana de esas comunidades.

Sin embargo, los indígenas no les atribuyen ningún valor artístico. El tiempo de vida que

les conceden es sumamente variable: a veces se los abandona una vez que han servido; otras, se procede deliberadamente a su destrucción— e incluso algunos son creados únicamente con ese fin— en fiestas que se celebran en invierno.

A lo largo de su existencia más o menos prolongada, el aspecto de esos objetos se transforma. Un análisis de las máscaras pintadas demostró que algunas habían sufrido considerables modificaciones desde su creación: se habían reemplazado algunos motivos y colores por otros muy diferentes, o añadido hojas de cobre o fragmentos de madera de olmo.

Esta precariedad de la forma y la apariencia afecta a los objetos mismos, que se reemplazan cuando están demasiado viejos. Un *potlatch* no es digno de ese nombre si no se expone con orgullo a la admiración de los invitados un determinado número de máscaras y objetos nuevos. La noción de máscara, o de figura humana, que es una constante en este arte, se recrea y se vuelve a formular en cada ceremonia.

“Debería usted ver esas máscaras cuando bailamos con ellas...”

Entre los heiltsuk, el auto de fe tradicional se realiza sólo con los objetos ceremoniales que simbolizan el poder y los privilegios del difunto. En 1990, tras un *potlatch* conmemorativo en honor del jefe hereditario Wigvilba Wakas (Leslie Humchitt), se quemaron máscaras y objetos creados por el artista nuxalk Glenn Tallio (yerno del jefe Wakas) “en señal de amor y de respeto”.

En 1967 mostré a los indios nuxalk fotografías de máscaras, tocas y sonajeros-matracas utilizados en el pasado en sus ceremonias. Las fotografías suscitaban un vivo interés y dieron



El artista kwakiutl Fah Ambers da el toque final a una máscara hamat'sa. Esta máscara, realizada con sumo esmero, se utilizará en numerosos *potlatchs*.



© Vickie Jensen c/o Centro Cultural de U mista, Vancouver, Canadá

Ceremonia hamat'sa durante un *potlatch* ofrecido por el jefe T'lakwag'ila (W. T. Cranmer) en Alert Bay (Canadá) en 1983.

motivo a abundantes comentarios. Observé, no obstante, que los indígenas insistían particularmente en las personas que habían utilizado o poseído cada objeto o en las circunstancias en que se había expuesto por última vez.

Algunos me mostraron las máscaras que conservaban en su poder. Advertí que la perplejidad de mis interlocutores era directamente proporcional a mis manifestaciones de entusiasmo. Finalmente uno de ellos observó: "Debería ver esas máscaras cuando bailamos con ellas...". Sólo entonces comprendí que los objetos nos les inspiraban respeto por sí mismos, ya que el objeto es menos importante que la función que cumple en la ceremonia.

Cada detallé del disfraz del bailarín contribuye a la creación del personaje, al igual que el canto que interpreta y la danza que ejecuta. Al exhibir orgullosamente una máscara esculpida y pintada, el bailarín dice: "He aquí lo que bailo." Y si bien los espectadores no se exclaman en apreciaciones sobre las máscaras, comentan, en cambio, detenidamente cada movimiento, cada gesto del bailarín.

El arte ceremonial nuxalk está íntimamente vinculado a la danza y al teatro, y es ante todo un arte de lo efímero. En los preparativos de las siete danzas con máscaras kwakwaka'wakw, ejecutadas en marzo de 1996 en la comunidad

litoral de Alert Bay, se puso tanto esmero en explicar al bailarín los movimientos del cuerpo y de la manos que debía realizar, como en colocarle la máscara y los demás accesorios del traje. A cada movimiento correspondían determinados redobles de tambor y estrofas o coplas cantadas como acompañamiento. En la danza del oso grizzly, la ferocidad de la máscara corría parejas con los gruñidos, los cantos y los redobles de los tambores, el balanceo del cuerpo y los zarpazos del bailarín.

Desde tiempos inmemoriales

El carácter efímero del arte ceremonial de los indígenas del noroeste de América del Norte obedece en gran parte a su manera de entender su propia historia. Los adornos y la escenificación sólo cobran sentido a la luz de la tradición: la mayoría de los personajes representados e interpretados proceden de la leyenda familiar de los actores. Sólo la palabra recuerda a la asistencia la dimensión histórica de la ceremonia y proporciona las claves que permiten comprenderla.

Por ello, si escapan a la comunidad que los ha engendrado o si se borran de la memoria de los vivos, los objetos ceremoniales pueden llegar a perder su verdadera significación. ■

LOS GESTOS DE LOS ANTEPASADOS

POR LUKE TAYLOR

La vida religiosa de los aborígenes de Australia central gira en torno a los gestos originales de los antepasados, que instauraron las primeras ceremonias y crearon los primeros objetos y dibujos sagrados. En sus ritos, así como en el cuidado que brindan a los lugares donde se manifiesta el poder de los espíritus ancestrales, los aborígenes de hoy afirman su voluntad de perpetuar la tradición. A fin de conservar la fertilidad del mundo tratan de liberar algo de la fuerza creadora de los antepasados en ceremonias rituales en las que el arte ocupa un lugar central.

En diversas etapas de esos ritos el maestro de ceremonias pinta motivos de gran fuerza expresiva sobre los cuerpos de los bailarines con ocre amarillo y rojo, con piedra de pipas y carbón de leña. Estas pinturas pueden recubrirse con plumón coloreado o con fibras vegetales que se pegan directamente a la piel o se fijan en una suerte de armazón. Mientras dure la danza, ello hace del bailarín una representación del antepasado.

Los motivos que se trazan en el suelo ceremonial suelen cubrir una vasta superficie y comprenden elementos de tres dimensiones:



© Charles Lénaux, París

Aborígen de Elcho Island, una isla de la tierra de Arnhem, en el norte de Australia.

Aborígenes de Australia, recubiertos de plumones, que se pegan con una mezcla de cera de abeja y miel.

montículos, huecos o postes que se plantan a intervalos precisos y de los que se suspenden diversos objetos sagrados. El paisaje primordial y sus características son así esquemáticamente representados y los bailarines lo recorren imitando los gestos de los antepasados.

Los dibujos, cuya función es establecer un vínculo entre el tiempo mítico de la creación y el tiempo presente, se van borrando a medida que se desarrolla la ceremonia. La intención estética no es, pues, realizar una obra duradera, sino invocar con fuerza el mundo ancestral para recobrarlo y transmitirlo a las generaciones jóvenes.

Entre los motivos más comunes cabe mencionar los círculos concéntricos unidos entre sí por líneas paralelas, a veces acompañados de otros trazos —huellas de animales, líneas curvas o rectas— que a menudo representan el cobijo y las herramientas de los antepasados.

Los círculos concéntricos simbolizan la capacidad de procrear de la mujer, y la del hombre se representa con líneas rectas paralelas. La conjunción de esos elementos gráficos en una misma ceremonia libera la energía indispensable a la perpetuación del ciclo vital. ■



Günther Dechmann © ANA, París

CUERPOS DE COLORES

POR VIVIANE BAEKE

La pintura del cuerpo es una forma de maquillaje plena de significaciones culturales.

La pintura corporal y las escarificaciones son, al igual que los adornos, las joyas y el vestido, formas de cubrir, disfrazar, transformar el cuerpo, es decir, de embellecer y modificar la apariencia. Pero si bien la búsqueda estética está presente casi siempre en estas prácticas, existen otros motivos de orden social, religioso o político, que suelen ser la verdadera razón de la metamorfosis corporal. En todos los casos, y más allá de las motivaciones propias de cada sociedad, se trata ante todo de sacar al cuerpo humano de su

estado puramente biológico para conferirle una dimensión cultural.

Entre la escarificación, que deja marcas duraderas, y los adornos, que pueden quitarse o reemplazarse en un abrir y cerrar de ojos, la pintura corporal ocupa una posición intermedia. A diferencia de los adornos y los vestidos, transfigura la epidermis, y al contrario de la escarificación, sólo la modifica superficial y transitoriamente.

En un extremo del eje que podría trazarse entre las marcas permanentes y las pasajeras, ▶

En Angola los *tundandji* (jóvenes circuncisos) se engalanan y maquillan con motivos rituales rojos y blancos el día que retornan a la aldea tras un periodo de reclusión tradicional.



© Marie-Louise Bastin, Porto, Portugal



© Charles Lénaers, París



© P. Carmichael/Aspici/Cosmos, París

► podemos situar, por ejemplo, las escarificaciones practicadas por los bwaba de Malí y de Burkina Faso en el cráneo de los niños pocos días después del nacimiento de forma que el hueso, todavía blando, conserva las incisiones. El objetivo de esas marcas permanentes es permitir que los antepasados puedan identificar al difunto. En el extremo opuesto, puede situarse el uso ritual entre los mfumte-wuli del Camerún occidental de las hojas de una planta decorativa de color rojo con las que las mujeres casadas se ciñen las caderas el día de la gran fiesta anual en que se celebran todos los casamientos del año.

Pero la duración de las pinturas corporales puede variar considerablemente. Los mfumte-wuli, aplicando sobre la piel unos pocos minutos las hojas de una planta a la que llaman *mabieru*, obtienen una pigmentación negra que persiste durante dos años. Por su acción sobre el tejido cutáneo, esta técnica se asemeja al tatuaje, sin llegar a tener el carácter permanente de éste. Reemplaza entre las jóvenes y los niños a la escarificación, que ha caído en desuso.

Durante la gran fiesta anual que marca el paso de la estación del maíz a la del sorgo, los mfumte-wuli se pintan el cuerpo con otra tin-

A la izquierda, miembro de la tribu de los roro-mekeo, en Papua Nueva Guinea.

A la derecha, mujer fulbe de Níger.

tura negra hecha con el jugo de un fruto mezclado con ceniza, y que desaparece sólo al cabo de varios días, incluso varias semanas, como el henna utilizado en el Magreb. El maquillaje con carbón, que se puede eliminar tan fácilmente como una acuarela, es aún más efímero.

Las “bellas personas”

Entre los indios kaiapó, que viven en la Amazonia, en la región de Xingu, Brasil, la pintura corporal se utiliza constantemente: es inconcebible no ir pintado, salvo en circunstancias excepcionales, por ejemplo cuando una enfermedad obliga al enfermo y a sus parientes cercanos a aislarse de la vida colectiva. Esta pintura cotidiana desempeña una función similar a la de las escarificaciones en el África subsahariana: marcar la identidad cultural y étnica del grupo, pero mientras los kaiapó optan por simbolizar la integración del individuo mediante signos efímeros, constantemente renovados, en el África se ha preferido hacerlo con marcas imborrables.

No obstante, los kaiapó distinguen dos utilidades de la pintura corporal: una cotidiana y otra vinculada con determinados rituales. La



© Pascal Maître / Cosmos, Paris

Mujer tuareg en Niger.

pintura cotidiana, que podría compararse a un vestido, consiste principalmente en diversos motivos de color, con los que se cubre casi todo el cuerpo. Se hacen con *genipapo*, un colorante extraído del fruto del *Genipa americana*, que permanece visible durante varios días. Sólo las extremidades (pies, tobillos y cabeza) están pintados de rojo, o *rucu* (tintura extraída de las semillas del *Bixa orellana*), un color que simboliza la energía y la vitalidad.

Cuando circunstancias particulares o ciertos ritos así lo exigen, la pintura cotidiana es reemplazada (o a veces recubierta) por motivos especiales trazados con carbón o con *genipapo*. Pero si bien ambas formas de pintura con *genipapo* (motivos cotidianos y motivos circunstanciales) utilizan las mismas técnicas y a veces se asemejan mucho, sólo la pintura cotidiana es explícitamente calificada de “bella pintura”.

Los motivos reservados a circunstancias especiales, casi siempre trazados con los dedos, simbolizan situaciones límite, transitorias, incluso peligrosas, como el duelo, el nacimiento, la caza o la guerra. En cuanto al *rucu*, tan efímero como el carbón, puede también indicar circunstancias particulares: así, los guerreros al regresar de una expedición lo aplican

en todo el cuerpo y deben mantenerse a cierta distancia antes de reintegrarse a la casa de los hombres, en el centro de la aldea. Entre los *kaiapó*, como señala la etnóloga Claudine Vital, ser es ante todo *parecer* en una forma culturalmente apropiada. ■



Indígena *kaiapó* del Mato Grosso (Brasil).

M. Bruner © Hoa Qui, Paris

“LAND ART”

POR GILLES A. TIBERGHIEU

Los artistas del “land art” han entablado con el entorno un diálogo que transforma la relación tradicional del espectador con el espacio y el tiempo.

A fines de los años sesenta algunos artistas, en su mayoría estadounidenses, empezaron a abandonar las galerías y los museos como lugares de exposición por excelencia para interesarse por los sitios naturales o las zonas industriales abandonadas, canteras o minas. Allí crearon obras, a veces monumentales, a partir de materiales naturales, iniciando una nueva tendencia conocida con el nombre de *earth art* o *land art*.

Desde fines de los años cincuenta el interés por lo corporal, los *events* de Fluxus, los *hap-*

penings de Allan Kaprow, las representaciones del Living Theatre y de otras compañías de teatro callejero valorizan el gesto y la improvisación y crean un contexto cultural en el que intervienen también la música, la pintura y la escultura. En una sociedad dominada por el consumo, los artistas comienzan a crear obras que exigen la participación activa del individuo y lo incitan a poner en tela de juicio su condición de espectador.

El arte corporal (*body art*), en que el cuerpo se convierte en soporte de experimentación, va a ser la culminación lógica de este tipo de



S*un Tunnels* (1967), de la artista norteamericana Nancy Holt, en el desierto de la Gran Cuenca (detalle). Esos “túneles solares”, que son cuatro, de 6 metros de largo y 2,50 metros de alto cada uno, están orientados en función de los solsticios y tienen en la superficie agujeros que corresponden a las constelaciones. Son a la vez un observatorio y un espejo del cielo diurno y nocturno. A la izquierda, puesta de sol en el solsticio de verano vista a través de dos túneles.



© Michael Heizer, Nevada, Estados Unidos

Dissipate (1968), de Michael Heizer. Hendiduras, reforzadas con madera, en el lecho de un lago desecado, desierto de Black Rock, Nevada (Estados Unidos).

prácticas. Pero algunos artistas dejarán más bien la huella de sus cuerpos en la naturaleza: así, por ejemplo, Dennis Oppenheim abre surcos con una motocicleta en una duna cubierta de nieve (*One Hour Run*, 1968) o Michael Heizer marca el suelo con sus talones (*Foot Kick Gesture*, 1968). También una de las primeras obras de Richard Long (*Line made by walking*, 1967) consiste en pisotear la hierba en una misma distancia y un mismo trayecto dejando así la huella efímera de su paso.

A partir de entonces se esbozan dos tendencias, que pueden combinarse o excluirse. Una, más bien europea, hace del cuerpo (Gilbert and George) o de su movimiento

(Richard Long, Fulton) el elemento esencial de la obra. La otra, que prevalece en Estados Unidos, busca una nueva relación entre el cuerpo y el espacio a partir de intervenciones en un medio natural que cumple a la vez la función de soporte y de materia. Michael Heizer, por ejemplo, realizará a partir de 1968 una serie de obras en los desiertos del Oeste norteamericano, inspirándose a veces en los pictogramas indios (*Primitive Dye Painting*, 1969) o en formas geométricas sencillas con sus esculturas “negativas”—es decir, en hueco—(*Rift*, o *Dissipate*, 1968).

También se utilizará la tierra para construir, a veces en gran escala. Robert Morris, con ▶

► motivo de la exposición Sonsbeek 71, en Emmen, Países Bajos, realiza un observatorio (*Observatory*, destruido y luego reconstruido en 1977) formado por dos terraplenes circulares concéntricos de 91 y 24 metros de diámetro respectivamente. Prolonga así la tradición de las formas arquitectónicas primitivas, que constituyen un motivo de inspiración para algunos artistas del *land art*. Esas obras imponentes deben ser exploradas por el espectador, que al recorrer el espacio se ve obligado a reconsiderar la escultura en función de sus propios movimientos.

La especificidad del *land art* reside en esta utilización de la tierra o de sus derivados (arena, roca, madera) en sitios naturales que se convierten en componentes de la escultura, e incluso en la escultura misma, como en *Double Negative* (1969) de Michael Heizer: dos hendiduras gigantes (10 metros de ancho por 17 de profundidad y casi 500 de largo) cavadas en la pendiente de la meseta y prolongadas por dos rampas formadas por las 240.000 toneladas de los materiales de excavación.

La participación del espectador

Esta forma de expresión no debe confundirse con el *arte povera*, que apareció en la misma época en Italia, y cuyas obras, realizadas con

materiales naturales, se exhibían esencialmente en las galerías. Hay que diferenciarla también de otras intervenciones en la naturaleza, a menudo más recientes, como las de Nils-Udo, Bob Verschueren o Andy Goldsworthy, que practican lo que podría llamarse un “arte vegetal”, en la medida en que a menudo utilizan flores, hojas o cortezas. Lo mismo puede decirse de las obras de Michael Singer, que crea en un medio natural grandes estructuras efímeras de madera y bambú (*First Glade Ritual Series 4*, 1979).

No resulta fácil ver las obras del *land art*, efímeras o no, a veces sencillamente porque han desaparecido y otras porque están localizadas en sitios alejados. Cabría afirmar que el esfuerzo que exige llegar a ellas acrecienta el placer de su contemplación. El viaje, la travesía del paisaje más que el paisaje mismo, forma parte de la obra. Así, Richard Long, que niega su pertenencia al *land art* (incluso si objetivamente participó en sus comienzos), muestra, en las galerías donde expone sus fotografías, mapas con leyendas que indican el lugar, la fecha y, a veces, la duración del trayecto, así como piedras dispuestas en círculo o alineadas. Estas piedras, que no ha recogido en sus viajes, sino que han sido extraídas de canteras, están destinadas a proporcionar al espectador una especie de equi-



Broken Circle (1971), muelle circular del artista norteamericano Robert Smithson, en Emmen (Países Bajos). Esta obra forma parte de un conjunto edificado en una cantera abandonada. Concebido como algo transitorio, ha sido conservado a petición de los habitantes.



© Christo y Jeanne-Claude/Foto: Wolfgang Volz/Blidenberg/Studio X

valente tangible de lo que constituye la esencia misma de su arte: la marcha.

Al margen del *land art*, otras formas de arte coinciden con sus preocupaciones centrales. Algunas ponen de relieve el proceso, como Peter Hutchinson, que une con una cuerda cinco calabazas sumergidas en espera de su descomposición (*Threaded Calabash*, 1969), o destacan el entorno, como Christo y Jeanne Claude, que despliegan durante quince días una barrera de tela de 40 kilómetros en los condados de Sonoma y Marin en California (*Running Fence*, 1972-1976). Otros se interesan más por la luz, por nuestra relación con el sol y los astros, o con el paisaje. Otros aun se inspiran en la idea del jardín, adoptando una modalidad clásica o pintoresca, o aluden en sus obras a santuarios o fortificaciones.

Surrounded islands (1980-1983), instalación de los artistas estadounidenses Christo y Jeanne-Claude, En Biscayne Bay, Florida (detalle). Once islas, situadas frente a las costas de Miami, fueron rodeadas de 603.850 metros de polipropileno rosa tejido. Al modificar la apariencia de monumentos debidos al genio humano y de sitios naturales, Christo y Jeanne-Claude obligan al espectador a mirar con otros ojos su entorno habitual.

La fotografía, sin ser esencial, desempeña un papel central en este arte al conservar las huellas de un gesto creador. Su función es doble: puede ser un equivalente visible de una experiencia artística singular, en cuyo caso aparece como algo secundario para el artista y para el espectador, o un documento sobre una obra que el espectador tiene que contemplar personalmente. Pues incluso cuando las vistas aéreas son indispensables para abarcar plenamente ciertas realizaciones monumentales, la fotografía no puede reemplazar el contacto directo con la obra. Sólo ese contacto permite realizar la experiencia de nuestra condición y de la precariedad de las cosas, y tomar conciencia, como se propone ese arte, de la duración y de lo transitorio, a la manera de las “vanidades” de tiempos pasados. ■

Teatro

El sabor de un mundo diferente

El teatro existe solamente en el momento preciso en que esos dos mundos —el de los actores y el del público— se encuentran: una sociedad en miniatura, un microcosmos reunido cada noche en el interior de un espacio. La función del teatro consiste en dar a ese microcosmos el sabor candente y efímero de un mundo diferente, en el que nuestro mundo cotidiano se integra y se transforma. 🍷

(Peter Brook, *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, © Le Seuil, París, 1992)

Abajo, *Nightsea crossing* (1982), performance de Marina Abramovic, presentada en el Stedelijk Museum de Amsterdam (Países Bajos). Dos personas permanecen sentadas frente a frente ante una mesa, de las 10 de la mañana a las 5 de la tarde, durante doce días sin hablar, beber ni comer. Esta performance, que se presentó en otros dos lugares, duró en total noventa días.



© Foto P. Lages, París

Escena de *Fuoco centrale* (1996), por la compañía Valdoca, durante una representación en Bari (Italia).



Foto Hogers/Versaluis © Sean Kelly, Nueva York

Performance

Un evento impalpable

En el *Performance Art* la "obra" consiste en actos o en gestos en situación: es un evento de duración limitada, que se inscribe en un tiempo y un lugar determinados. *Body art* (arte corporal), *happenings*, acontecimientos e intervenciones son sus expresiones.

"Después de un eclipse pasajero en los años ochenta, el *Performance Art* vuelve hoy día a estar en primer plano pues el cuerpo, elemento central de las preocupaciones de nuestros contemporáneos, es también fundamental en la inspiración artística actual. Pienso que esta posición central del cuerpo nos conduce necesariamente al *Performance Art*, pues esta forma de arte, que no se limita al objeto, es el medio más directo de transmitir energía. Junto con fijar el instante, el aquí y el ahora, una acción es algo efímero e impalpable por excelencia."

(Marina Abramovic en *Art and Design*, vol. 9, n° 9-10, sept.-oct. 1994).

Murales modernos

Las vallas de París...

Fruto de la improvisación, las pinturas en las vallas son obras vulnerables y efímeras. Desaparecerán pronto, y no hay que lamentarse por ello: su realización importa más que su conservación. A lo largo de las vallas, la pintura se inventa nuevas formas de existencia. Vive en el instante: tan pronto como aparece debe llegar al público, y desvanecerse luego para siempre. ■

(Denys Riout en Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le livre du graffiti*, © Editions Alternatives, Paris, 1990.)



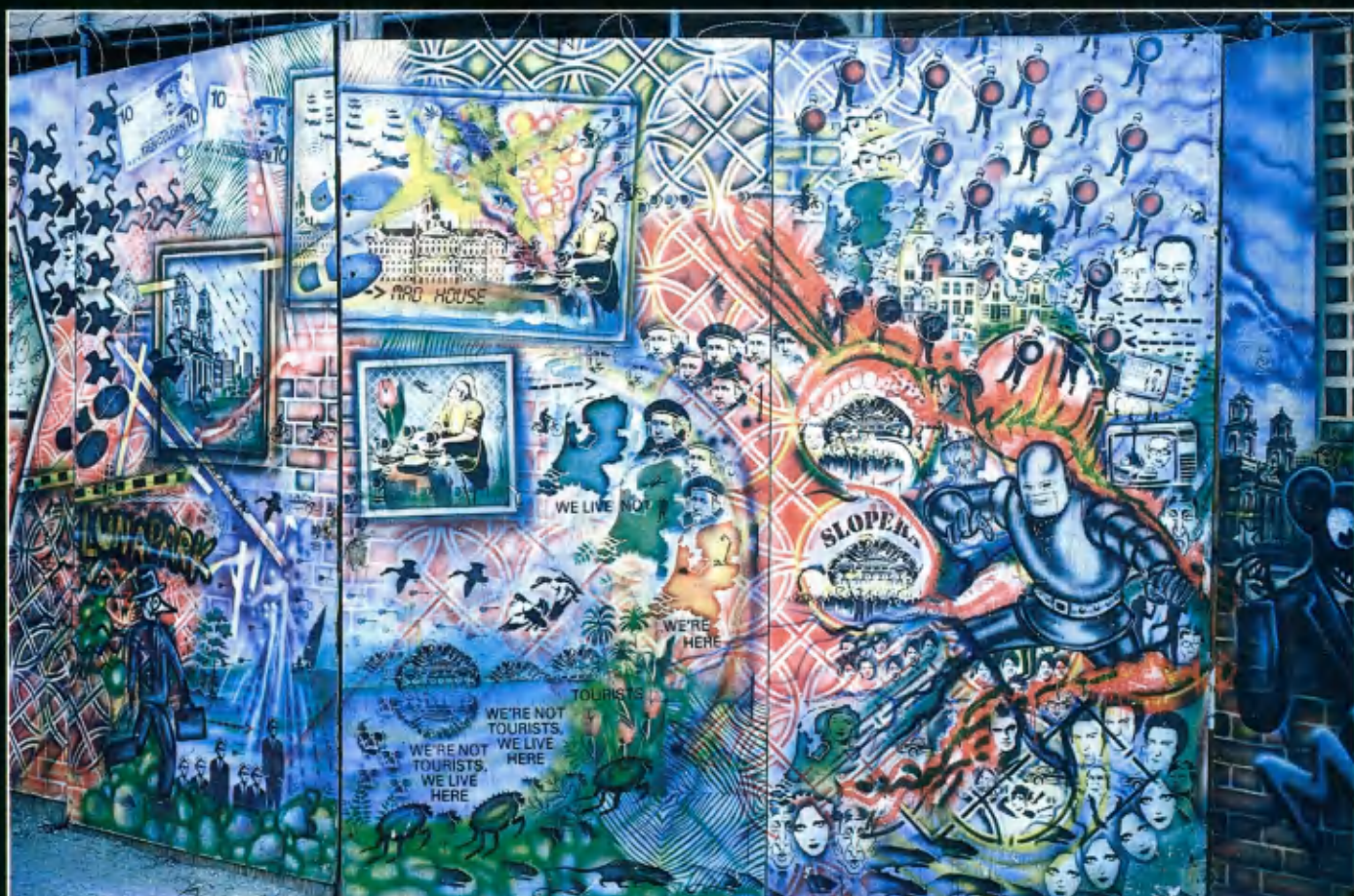
© J. P. Leroux, Paris

... y de Amsterdam

El carácter efímero de los murales es un signo de su modernidad. Por cierto, las pinturas, que exigen una preparación y una realización atenta y minuciosa, son consideradas por sus autores y por el público como obras acabadas. Pero, por su temática, su modo de producción y hasta su situación material (por ejemplo, en los muros de edificios

que van a ser demolidos), se integran —pese a la utilización de colores resistentes o incluso a veces su reproducción en materiales duros, cerámica o mosaicos— en una ideología de lo efímero que se aparta totalmente de la idea secular de la obra de arte valiosa e indestructible. ■

(Frank Popper, en *L'art public, Peintures murales contemporaines, Peintures populaires traditionnelles*, © Jacques Damase Editeur, Paris, 1986)



© J. P. Leroux, Paris

A través de sus arreglos vegetales y florales, este artista manifiesta su inquietud ante la amenaza de desaparición que se cierne sobre todas las cosas de la naturaleza.



© Nils-Udo, Ruederng, Alemania

APUNTES

POR NILS-UDO

Dibujar con flores. Pintar con nubes. Escribir con agua. Grabar el viento de mayo, la trayectoria de una hoja que cae. Trabajar para una tormenta. Anticipar un glaciar. Curvar el viento. Orientar el agua y la luz. La llamada verdosa del cuco, el diseño invisible de su vuelo. El espacio. El quejido de un animal. El sabor amargo de la laureola. Enterrar el estanque y la libélula. Iluminar la neblina y el perfume del berberís amarillo. Unir sonidos, colores y aromas. La hierba verde. Enumerar un bosque y una pradera.

Abrir el espacio concreto, vivo y tridimensional de la naturaleza. Con el mínimo de intervención posible, poner en tensión y transformar este espacio de la naturaleza en espacio del arte.

Por la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto ha de aprehenderse el espacio-naturaleza: como una suerte de obra de arte total, una utopía, que nace de la naturaleza y a ella regresa.

Ciertamente una reorganización efímera: un día esa intervención será borrada por la naturaleza.

A propósito de la realización de mi primer gran nido, hecho de abedules, de tierra y de piedras, escribía: "Encaramada en lo alto del muro del nido, mi mirada siguió el suelo del bosque, atravesó el ramaje de los árboles, el cielo. Pensé: el nido aún no está terminado; me construyo una casa. Bajando silenciosamente, atravesando la cima de los árboles, se posa en el suelo del bosque. Abierta al frío del cielo nocturno, sin embargo cálida y dulce, realmente oculta en la tierra oscura."

El carácter arquetípico del nido. Una imagen para tratar de superar por fin, como en una

lupa, todas las categorías y separaciones dolorosas en el ardor de un acto en que todo se fusiona.

Sólo en sus últimos refugios la naturaleza está aún intacta, inagotable. Allí solamente el encanto sigue siendo realidad, a cada instante, en toda estación, en todo tiempo, en lo más pequeño como en lo más grande.

Las utopías potenciales residen bajo cada piedra, en cada hoja y detrás de cada árbol, en las nubes y en el viento. Las sensaciones están omnipresentes. Realista, sólo tengo que cogerlas, que liberarlas de su anonimato. Con una fe idiota e inextirpable en la utopía. Instaurar la poesía en el río inhumano del tiempo.

Un objeto fundamental de ese trabajo era aspirar a la pureza absoluta. La naturaleza debía, en cierto modo, autorrepresentarse. Todo elemento ajeno a la naturaleza fue descartado por impuro. Ello significa que sólo los materiales encontrados en el espacio-naturaleza elegido fueron seleccionados y trabajados. Ante la aplastante profusión de los fenómenos naturales, resultó que únicamente podían ser tratados por fragmentos pequeños o muy pequeños, separados de su contexto.

Hoy día me conformo a menudo con herborizar, recolectar, esparcir y hacer ver.

Es cierto que son numerosos los que preten-

Página de la izquierda, *Girasoles* (1993), de Nils-Udo. "El río, los girasoles, las bayas y las semillas silvestres, las serbas." Realizado en Donauried, Baviera (Alemania).

A la derecha, *Entrada en la tierra* (1993), de Nils-Udo. "Hojas de castaño, agujas de pino, ramas." Realizado en Borgo Valsugana (Italia).

A bajo, *Nido* (1995), de Nils-Udo. "El río, las ramas, el mimbre, el heno." Realizado en Real World-studios, Box (Inglaterra), para un CD-ROM del músico Peter Gabriel.



© Nils Udo, Riedering, Alemania



den amar la naturaleza. Del mismo modo que todos desean la paz. Pero en realidad han perdido la naturaleza hace tiempo. Ya ni siquiera la ven. Y menos aún la escuchan, la huelen, la saborean y la palpan. Incluso si la miran, no la ven: han perdido hace rato las disposiciones necesarias para una visión más amplia de conjunto en el tiempo y en el espacio.

Mi trabajo no escapa, tampoco, a la fatalidad fundamental de nuestra existencia. Hierde lo que toca: la virginidad de la naturaleza.

Reunir las potencialidades específicas de un paisaje en una estación determinada, condensarlos y fundirlos en un apogeo único, una apotheosis de esa estación en ese paisaje. Un segundo de vida es suficiente. El acontecimiento ha tenido lugar. Lo he despertado y hecho visible.

En esta franja estrecha, ¿dónde está la frontera entre la naturaleza y el arte? Ese debate no me concierne. No es el arte el que me interesa, sino el carácter utópico de mis acciones que fusionan la vida y el arte.

Una imagen. Una hoja cargada de flores descendiendo el curso de un río. La vida. ■

INSTALACIONES: UN ARTE QUE SE INTEGRA EN EL ESPACIO

Las “instalaciones” exigen la participación activa del espectador y lo incitan a poner en tela de juicio sus hábitos más arraigados.

Hubo una época en que sólo existían dos formas de arte: la pintura y la escultura. Esa situación pertenece al pasado. Hoy día en la lista de técnicas al alcance del artista figuran el cine, el video, la diapositiva, las grabaciones sonoras y la informática; en cuanto a los materiales, cabe afirmar que la gama disponible es infinita. La persona que en la actualidad visita un museo o una galería de arte puede toparse con cualquier cosa.

Encontrará, por ejemplo, en la Fundación DIA de Nueva York, una sala llena de tierra hasta más de un metro de altura. Realizados a fines de los años sesenta, época en que los artistas analizaban los vínculos entre paisajes industriales y paisajes naturales y su representación en las galerías de arte, los *50 m3 de tierra* de Walter de Maria necesitan un mantenimiento y una humidificación constantes a fin de conservar el aspecto y el olor de tierra fresca. El hecho de que el visitante no pueda penetrar en la sala y que deba contemplar la obra desde el umbral no lo priva para nada de su impresionante presencia física.

En Londres, en la galería Saatchi, lo que le espera es una sala llena de aceite de automóvil ya utilizado. Y allí una especie de túnel que atraviesa el receptáculo permite al visitante avanzar hasta un punto en que, por efecto de una potente iluminación, la galería parece disolverse en el líquido negro, inmóvil, transformado en una masa que refleja su entorno a la perfección.

Por diversas que sean sus finalidades, estos dos ejemplos de lo que ahora se suele llamar “instalaciones” responden a una misma concepción de la obra de arte, no ya como un



Percha para sombreros (1917), un ready-made del artista francés Marcel Duchamp.

objeto que se expone en una galería, sino como algo que ocupa el espacio disponible y que, hasta cierto punto, se integra en ese espacio.

Hace ya más de veinticinco años que el arte —o al menos cierto tipo de arte— exige que el público lo aborde de otro modo. El término instalación abarca una multiplicidad de obras de arte de una diversidad tal de formas, materiales, contenidos y efectos que cuesta entender por qué se las ha englobado bajo la misma denominación. Sin embargo, diversos factores resultantes de una nueva percepción del

espacio y del tiempo en que se inscribe la relación entre la obra y el espectador explican en parte por qué este término se ha generalizado hasta ese punto en los últimos años.

Los ready-made

Si nos hiciera falta un precedente histórico tendríamos que volvernos hacia Marcel Duchamp, quien, a comienzos de siglo, presentó un cierto número de objetos manufacturados (una rueda de bicicleta montada en un taburete, un urinario, una pala, etc.) como obras de arte “ya confeccionadas”. Era atacar la idea de que el toque del artista, como acto de expresión único, era lo esencial de la obra de arte. Era también una manera de demostrar que nuestra actitud hacia un objeto depende en gran medida del entorno en que lo descubrimos. Basta que estemos en una galería de arte para que nos parezca *a priori* que cuanto vemos en ella es arte. Entonces, para dar con el significado de una obra de arte hemos de remitirnos al resultado de este encuentro más que a lo que está oculto en la obra y necesita ser revelado. A la inversa de lo que sostiene una cierta sabiduría popular, no se trata de la justificación de un charlatán que pretende que cualquier cosa sea considerada arte, sino de una ocasión de reflexionar sobre las características de la experiencia que vivimos frente a una obra en un lugar y un momento determinados.

Tall Ships, de Gary Hill, sirve para ilustrar lo afirmado anteriormente. A medida que el visitante avanza por un corredor amplio y sombrío, surgen a ambos lados siluetas que vienen a su encuentro y que se inmovilizan para devolverle su mirada —provocando en él el malestar que experimenta una persona al sentirse observada— antes de volverle la espalda y



Béatrice Hatala © Centre Georges Pompidou, Paris, ADAGP, 1996

Plight (1985), del artista alemán Joseph Beuys. “El instrumento silencioso, con la tapa cerrada, refuerza la sinestesia entre la amortiguación del sonido y la conservación del calor sofocante que sugieren los rollos de fieltro.”

alejarse. Cada silueta es en realidad una proyección de video desencadenada por su presencia. Dicho de otro modo, es preciso mirar para que haya algo que ver.

Por diferentes que sean, las instalaciones tienen un punto en común: su sentido nace de la relación de los objetos y las imágenes que las componen con el espacio que las contiene —donde se encuentra igualmente el espectador, quien, por su presencia, somete a ese entorno a los avatares y contingencias de la vida cotidiana. Hay acontecimientos de la vida que apenas podemos controlar o que nos superan totalmente. En ellos el azar es un factor muy importante y las instalaciones tampoco escapan totalmente a lo aleatorio. Al exigir que su obra sea contemplada a la luz del día, la artista galesa Bethan Huws deja librados voluntariamente sus interiores — ▶



Foto Anya Gallaccio © Anya Gallaccio /Galerie Rodolphe Janssen, Bruselas

Red on green (1992), de la artista Anya Gallaccio. Diez mil rosas rojas forman un macizo “rojo con fondo verde” de seis metros por cuatro.



© Wolfgang Laib, Hochdorf, Alemania



▶ aparentemente vacíos pero en realidad cuidadosamente elaborados— a los caprichos del azar. Lejos de ser estable, el entorno que constituyen la galería o el museo donde están expuestos varía según la estación, la hora del día o las contingencias meteorológicas. Aunque no llega a ver un interior diferente según que la obra esté iluminada o no por el sol, el espectador descubre que la obra encierra una riqueza potencial que no se agota en un instante.

Christian Marclay, al tapizar de discos no grabados el suelo del Shedhalle de Zurich, elaboró a fines de los años ochenta una obra en la que se integraban de modo radical los efectos del azar: la única forma que tenía el visitante de “ver” la instalación era caminar sobre los discos, con la consecuencia inevitable de que la superficie de éstos quedaba rayada y deteriorada. El acto mismo de ver deja su huella.

Materias perecederas

Las instalaciones se despliegan en el tiempo y sólo cobran sentido gracias a su interacción con el espectador. Es el tiempo que duran, así como el hecho de poder transformarse físicamente, lo que las hace efímeras e inasibles. Incluso algunas están concebidas para que cam-

Para el artista alemán Wolfgang Laib, la recolección de polen (a la izquierda, de diente de león) es la primera etapa de la elaboración de una obra. Arriba a la derecha, *Tamizar polen de avellano* (1986) en curso de realización en el CAPC-Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, Francia.

We are leaving here forever (1991), del artista ruso Ilya Kabakov, representa una escuela que sus ocupantes (alumnos, maestros, personal administrativo) tuvieron que abandonar precipitadamente sin esperanzas de retorno.

bien. Cuando Anya Gallaccio emplea materias perecederas—flores, frutas, chocolate, hielo— sabe que su obra va a transformarse día tras día (las flores se marchitan, se secan y se arrugan, el hielo se funde, las naranjas se pudren), pero ignora hasta qué punto su aspecto va a cambiar. Cuando pintó por primera vez en Viena, en 1993, los muros de una galería de arte con chocolate, su instalación estimulaba a la vez la vista y el olfato (e incluso el gusto, si alguien era suficientemente audaz como para lamer los muros): era un arte suave de bombonera dirigido a un mundo que prefiere evitar todo lo que sea desagradable.

Esta combinación del aporte de diversos sentidos también se observa en *Plight*, del artista alemán Joseph Beuys, que forma parte hoy día de la colección del Centro Georges Pompidou, en París. La obra consiste en un cuadro negro y un termómetro colocados encima de un piano de cola en una habitación cuyos muros están cubiertos por gruesos rollos de fieltro. No es posible entender todas las alusiones que contiene esta obra sin tener en cuenta sus efectos sobre algunos de nuestros sentidos. El calor aumentado por las cualidades aislantes del fieltro pronto se torna sofocante, impresión que el termómetro y la tapa cerrada del piano no hacen más que acentuar. El instrumento silencioso refuerza la sinestesia entre la amortiguación del sonido y la conservación del calor, del mismo modo que el título inglés de la obra alude a dos nociones en cierto modo contradictorias, puesto que la palabra *plight* significa a la vez aprieto y compromiso solemne. Las instalaciones modifican nuestra percepción del arte añadiendo elementos táctiles que estimulan directamente nuestros sentidos. Siguen formando parte de las artes visuales, pero el ojo que mira pertenece manifiesta e irrevocablemente a un cuerpo dotado de sensaciones.

Marcel Duchamp justificaba sus obras diciendo que le interesaban o que lo divertían. Allí reside la esencia de las instalaciones: interesan o fascinan al espectador, en vez de impresionarlo o agobiarlo con su belleza. Es evidente



Richard Stoner © Ilya y Emilia Kabakov Nueva York



Germania (1993) del artista alemán Hans Haacke. Una obra que alude a la historia de la Alemania del siglo XX.

© ANG Photo, Paris. YG Bild-Kunst, Bonn. AD/AGP, Paris. 1996

que algunas son hermosas pero la forma en que las vemos se asemeja más a nuestra manera de mirar la televisión, de dar un paseo en auto o de llenar de provisiones un carrito en un supermercado. Estamos “distráidos”, en el sentido que le da el crítico alemán Walter Benjamin, es decir que el objeto a la vez atrae y desvía la atención. Es un acto muy alejado de la actitud más indiferente y contemplativa que adopta el espectador de formas de arte más tradicionales.

El arte que incomoda

En otros artistas la ambigüedad de Beuys y el azar de Marclay se convierten en incertidumbres. Las instalaciones pueden hacer reflexionar sobre cuestiones tanto de carácter social o político como poético y espiritual. Durante la Bienal de Venecia de 1993, el artista alemán (residente en Estados Unidos) Hans Haacke rompió el suelo de piedra del pabellón alemán, colocó en la puerta una fotografía de Hitler visitando la Bienal antes de la guerra e inscribió la palabra *Germania* en el muro del fondo. Avanzar por el suelo desperejo y caótico y cubierto de escombros era una empresa peli-

grosa, que simbolizaba las dificultades inherentes a la tarea de integración económica y social que esperaba al país después de la reunificación.

En el mismo orden de ideas, el artista ruso Ilya Kabakov creó, desde el derrumbe de la Unión Soviética, una serie de entornos muy perturbadores que planteaban difíciles interrogantes sobre la transición hacia un nuevo modelo de organización social. Creó, para la exposición Carnegie Internacional de 1991, una “escuela” con apuntes de los alumnos, registros administrativos y académicos cuidadosamente preparados, a cuyos alumnos y profesores se había avisado, sin más detalles, que debían dejar allí el fruto de su trabajo porque iban a ser trasladados a otro establecimiento. ¿Por qué, pregunta Kabakov, una parte tan importante de nuestra vida pasada debe ser abandonada así? Es un elemento valioso para forjar nuestra personalidad, nuestra identidad: sin ella, no seríamos lo que somos. Se entiende entonces que la dimensión efímera, accidental, abierta o incierta que nos impresiona en las instalaciones traduce las características esenciales del mundo contemporáneo. ■

Happening: Una fiesta del instante



© Horacio/Jean-Jacques Lebel, París

Théâtre Total (1965), del artista francés Ben, en el marco del Tercer Festival de la Libre Expresión, en París. Sentados, de izquierda a derecha: Daniel Pommereulle, Ben, Eric Dietman, Jean-Jacques Lebel, Noël Arnaud, en el Théâtre de la Chimère, París.



© Schumck-Kender

Bon Marché (1963), happening del artista norteamericano Allan Kaprow en el marco del Teatro de las Naciones, en el teatro Récamier y en la tienda Le Bon Marché, en París.



© Archives Jean-Jacques Lebel, París

L'enterrement de la Chose de Tinguely en un canal de Venecia, el 14 de julio de 1960, happening del artista francés Jean-Jacques Lebel. La "cosa" en cuestión era una obra de Tinguely que al artista ya no le gustaba. Entre los participantes: Harold Acton, Peggy Guggenheim, Frank Amey, Jean-Jacques Lebel. Este fue el primer happening europeo.

Desde comienzos del siglo XX, los artistas reivindican un papel activo en la sociedad y se orientan hacia una relación más directa y más física con el público. Ese es el contexto en que aparece el happening como una etapa lógica de una búsqueda de comunicación entre "el arte y la vida". Esta expresión, elegida por el artista norteamericano Allan Kaprow, significa literalmente: "lo que adviene aquí, sin premeditación". Cuando nace en Estados Unidos, en los años cincuenta, el happening es una fiesta del instante realizada con muy pocos medios, entre amigos, en cualquier espacio (apartamento, garaje, calle), y que jamás se reproduce pues por definición es "intransportable en el espacio y no reproducible en el tiempo" (Allan Kaprow).

Este arte, en una intensa relación con la vida y el presente, aparece directo, efímero y gratuito. ■

(Claude Gintz en *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, © Editions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, París, 1989)

El happening no es una ceremonia invariable sino más bien un estado de ánimo, una premonición, un poema en acción en el que cada uno injerta un movimiento, una parálisis, una pulsión expresada o reprimida, una sensación de fiesta o de desesperación. ■

(Jean-Jacques Lebel, en *Le happening*, Denoël, París, 1966)

Tinguely, empresario de lo efímero

por Michel Conil Lacoste

El *Homenaje a Nueva York* se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York el 17 de marzo de 1960.

El acontecimiento consistió en la autodestrucción, en medio de un ruido infernal acompañado de detonaciones, de un enorme montaje de chatarra al que se habían incorporado, como de costumbre, una cantidad de objetos heterogéneos: ruedas de bicicleta, ruedas de coches de niños, una "caja lanzadínero" confeccionada por Rauschenberg, receptores de radio, carritos, un piano. Como en el *Métamatic 17* del año anterior, el olfateo también estaba presente: una neblina olorosa completaba el movimiento y el bochínche como para colmar todos los sentidos. Destrozos, golpes, humo, incendios abortados, complicaciones administrativas, llamadas a los bomberos, fallos de ciertos mecanismos que tomaban desprevenido al propio botafuego, jalaron esta erupción por entregas. Al cabo de media hora, todo —o lo que quedaba— fue fulminado por un mando a distancia: el museo, los conservadores, el pequeño grupo de asistentes iniciados salían ilesos de este auto de fe de metal, cuyo desorganizador confesó más tarde que, en ciertos momentos, había "avanzado sin saber".

¿A qué obedecía este furor suicida? La respuesta del escultor merece ser citada: "El *Homenaje a Nueva York* era un simulacro de catástrofe. Quería crear plásticamente el final de la civilización. Era un 'suicidio irónico', como afirmara Duchamp. Todo ardía, como al final de una civilización. En realidad, estamos al comienzo de una civilización, al comienzo de la era de las máquinas automatizadas. Pero no somos como los egipcios que estaban persuadidos de que el mundo que habían inventado iba a perdurar. Ya no creemos en la eternidad. Nos sentimos como todo ser humano cuando se hace viejo y piensa que va a morir. Todas las civilizaciones antiguas creían en lo definitivo pero, para nosotros, lo definitivo es el movimiento. Lo definitivo es la transformación." (Art Press) ■

(Tomado de Michel Conil Lacoste, *Tinguely, L'énergétique de l'insolence*, © Editions de La Différence, París, 1989)

¿POR QUÉ LA IMAGEN VIRTUAL?

POR FLORIAN RÖTZER

La primera imagen que nos hace pasar del otro lado del espejo.



© Jeffrey Shew, Centro de arte y tecnología de los medios de comunicación (ZKM), Karlsruhe, Alemania



Christian Zacharassen © Sigma Paris

La realidad virtual es un conjunto de técnicas informáticas que permiten “vivir” de forma interactiva una situación en un universo de imágenes creadas con computadora. Con un casco de visualización y un guante de datos, el espectador puede “tocar” esta mesa cuya imagen aparece proyectada aquí en una pantalla gigante.

En la galaxia de imágenes virtuales en la que estamos entrando, las pinturas y las esculturas realizadas con técnicas tradicionales serán pronto un fenómeno marginal. El arte evoluciona hacia la conquista de un mundo —espacio y objetos— tridimensional, en el que es posible penetrar y moverse libremente.

La obra de arte sale de los límites en que estaba confinada para proyectarse fuera del museo. La realidad, cada vez más escenificada y estetizada, deja de ser apariencia, para remitir a sí misma como única referencia.

Al reemplazar los cuadros y las esculturas clásicas por objetos manufacturados, sacados de su contexto, y al introducir la realidad bruta en el espacio del arte, como hizo Marcel Duchamp con sus *ready-made*, algunos artistas se propusieron transgredir los límites de la imagen fotográfica, basada en la disociación entre la representación del objeto y su presencia material. Gracias al micrófono y a las técnicas de grabación, el mismo fenómeno se ha producido en la música, cuando un John Cage, por ejemplo, no vacila en introducir en sus partituras sonoridades inéditas o simples ruidos que son el equivalente musical de los *ready-made*.

Lo que se nos está proponiendo así es una

nueva relación con la realidad. Hoy día, frente a la invasora realidad virtual, se manifiesta una tendencia a valorizar la materialidad. Desde que somos capaces de hacer aparecer en la pantalla mágica todas las imágenes posibles y reconstituir prácticamente cualquier cosa en un espacio virtual, hemos comenzado también a atribuir un valor ético a la realidad, una realidad con la que chocamos violentamente al tiempo que se nos escapa. En un mundo en que cada imagen se analiza hasta el agotamiento de las posibilidades de interpretación, recobramos la afición al riesgo. Son numerosos los que piensan que la computadora es una máquina que desmaterializa, cuando en realidad es todo lo contrario. El cuerpo entero se convierte en un cuadro de mandos. Aspirado por el espacio virtual, el cuerpo se conecta con una multitud de redes directivas y sensoriales.

Un puerta abierta a otro mundo

Las consabidas advertencias contra los peligros de confundir la imagen con la realidad han perdido vigencia. Hemos dejado de creer en el poder de las imágenes porque son demasiado superficiales, demasiado inconsistentes. No nos ofrecen lo que esperamos de ellas.

Incluso cuando nos sentimos conmovidos o subyugados, conservamos la actitud del que asiste impasible desde la orilla al naufragio de un barco en la tormenta.

Se dice que los primeros espectadores de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) de los hermanos Lumière fueron presa del pánico ante la idea de que la locomotora pudiese salir de la pantalla y abalanzarse sobre la sala. Hoy ya no nos estremecemos en nuestras butacas, pero nos gustaría poder hacerlo. Las imágenes virtuales han suscitado el deseo de sobrepasar la virtualidad por medio de la simulación y de recobrar el estado de ánimo del modesto campesino que cautivado por la representación estaba dispuesto a subir al escenario para socorrer a la heroína. Hoy somos todavía nosotros los que, con ayuda de una tecla o del ratón de la computadora, hacemos aparecer en la pantalla informática las criaturas y las imágenes que deseamos, pero muy pronto los monstruos y las máquinas voladoras de los juegos electrónicos tendrán que ser capaces, por sí mismos, de atrapar nuestro ser virtual en ese universo virtual.

Ya no queremos la ventana del *voyeur*; exigimos una puerta que nos permita entrar en otro mundo y movernos en él como más nos plazca. Deseamos la realidad y reclamamos imágenes que no sólo actúen sobre nosotros, sino sobre las que, a la vez, podamos actuar, y que reaccionen a nuestros estímulos, llegado el caso, de forma imprevisible. El interés por la ilusión se agota al mismo tiempo que el interés por la utopía, mientras la realidad se vuelve cada vez más atractiva, incluso como forma de diversión rudimentariamente escenificada (los *reality shows*). Lo que cuenta, en definitiva, es la aspiración a aproximarse a lo real, a verlo cada vez más de cerca, hasta tocarlo.

Un arte de la interacción

El prefijo "tele" que se encuentra en teléfono, televisión, telecomunicación o teleconferencia no designa sólo la yuxtaposición en un mismo espacio de dos elementos distantes, sino que define también materiales y técnicas que actúan sobre ese alejamiento para anularlo y crear la proximidad: las teletécnicas no abren sólo ventanas, sino también puertas. Muy pronto, el hecho de pasar con el comando de la televisión de una emisión a otra ya no nos ofrecerá la mera posibilidad de elegir entre una película de suspenso y las noticias del día, sino que nos permitirá entrar en mundos que nos arrancarán, en cuerpo y alma, de nuestra identidad, de nuestro espacio vital, del aquí y el ahora, como si esas ataduras espacio-temporales fueran percibidas como una prisión.

Página de la izquierda, *The legible city* (versión de Karlsruhe, 1991), instalación interactiva del artista australiano Jeffrey Shaw, en colaboración con Dirk Groeneveld y Gideon May. Montado en una bicicleta fija, el visitante circula a través de una simulación informática de las calles de Karlsruhe en que los edificios han sido reemplazados por letras gigantes. Estas forman un texto, escrito por Dirk Groeneveld, que el visitante descifra a medida que avanza. Existen otras dos versiones de la "ciudad legible": Manhattan (1989) y Amsterdam (1990).

La realidad no puede reducirse a una imagen que es sólo una simulación visual o no estimula más que uno o dos de nuestros sentidos exigiendo que la imaginación haga el resto; debe abarcar de ser posible todas las virtualidades imaginables de sensaciones, emociones y acciones. Con la llamada realidad virtual, que ya no propone imágenes, sino entornos sensoriales que nos permiten explorar un espacio tridimensional, el paso de la contemplación de la imagen fotográfica a la entrada en el mundo de esta imagen se ha vuelto técnicamente realizable.

Cabe imaginar entonces lo que significará la creación de nuevas obras de arte interactivas que dejarán al público un margen considerable de libertad. Cada visitante del espacio cibernético podrá viajar como más le plazca por ese mundo virtual, pues ya no se trata de percibir la imagen transmitida por el ojo único del objetivo fotográfico, sino de experimentar sensaciones comparables a las que cada cual puede obtener moviéndose en su entorno habitual. Esta multiplicidad de posibilidades sensoriales abre una red de interacciones que escapan a la perspectiva lineal. Uno de los mayores atractivos de ese mundo virtual es que cualquiera que penetre en él puede encontrarse con otros "exploradores": es un mundo nuevo en principio abierto y moldeable al infinito, donde se plantea la cuestión de qué se puede, o se quiere, hacer y sentir en él.

Para el creador, determinar qué efectos puede obtener con esas nuevas posibilidades es un desafío apasionante. La noción de obra acabada desaparece detrás de la de "actuación", actuación del público ejecutante que se sirve de la obra como de un instrumento que sólo de él depende que suene bien o mal. ■

Con un traje especial y un casco de visualización, el espectador, paseando por una calle totalmente real, prosigue un viaje virtual.



Christian Zachariasen © Sygma, Paris

La enseñanza superior y las nuevas tecnologías



Unesco/Gil Jacques, Montreal

Todos estamos interconectados. Gracias a Internet, la red de las redes, los investigadores, docentes, artistas, formadores, administradores de todos los países constituimos la comunidad intelectual más culta, más al día, más polivalente y más activa que la Tierra haya conocido jamás. Ha nacido la universidad mundial.

Crear un vínculo a través del mundo entre las universidades, los institutos de enseñanza superior y de investigación, las bibliotecas, los laboratorios, los hospitales, difundir el saber, favorecer una enseñanza personalizada, tanto una formación específica como el trabajo de equipo, el intercambio de ideas y de datos de la experiencia, así como la ejecución de proyectos colectivos, he ahí esencialmente lo que permiten las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (NTIC), cuya explosión modifica de punta a cabo, de unos años a esta parte, nuestros hábitos de pensamiento y de vida, y abre perspectivas insospechadas.

Pronto hemos entendido que, entre sus innumerables campos de aplicación posibles, aquellos para los cuales las nuevas tecnologías —y en particular esas redes con elevada capacidad de difusión de datos, pero también de transmitir la voz y las imágenes, llamadas autopistas de la información— ofrecen las más ricas posibilidades son la enseñanza superior, la investigación, así como la promoción y la divulgación del saber.

Pero se desvanecen un poco las esperanzas cuando se observa que, en los países ricos, junto con ventajas innegables, ligadas por ejemplo a la libertad de iniciativa y a cierto progreso del empleo en los servicios correspondientes, la privatización y la desreglamentación producen, en los planos humano y ético, resultados mediocres, y a veces desastrosos, en tanto que, en los países pobres, traen consigo las más de las veces una carrera por penetrar en mercados donde reina la competencia más agresiva y deshumanizada.

En el plano de la producción, del intercambio y de la difusión del saber solamente, la explosión de la tecnología acentúa aún más las enormes disparidades existentes entre el Norte y el Sur. En el interior de los países del Norte intensifica también la polarización entre los iniciados (ingenieros, intelectuales, gente culta, clases acomodadas) y los excluidos, es decir aquellos que no tienen los medios de acceder al instrumento de la telecomunicación.

Los países pobres no se engañan. Saben que la aldea mundial y la aldea electrónica no coinciden. ¿Esas NTIC son realmente, como se las presenta, una “palanca para el desarrollo”? El espejismo cibernético puede a la vez dar origen a ilusiones destructoras como a realizaciones fecundas. Por lo demás, desde la partida se plantea un problema de costo. El de la

dotación de infraestructuras, material y soportes lógicos, al que se suma el de la formación, que es exorbitante en Europa frente al avance de Estados Unidos, ¿no resulta acaso redhibitorio para los países menos ricos y, con mayor razón, para el mundo en desarrollo, cuyas aspiraciones a la modernidad se ven limitadas por los imperativos de la mera supervivencia? Si se desea que los países pobres se doten de un mínimo de NTIC, habrá que brindarles la ayuda necesaria.

Sin fronteras, sin límites, sin reglas, el ciberespacio pertenece, teóricamente, a todos. Vector de comunicación por excelencia, terreno de ejercicio de la libertad de pensamiento, acoge a todos los “operadores”. Pero sólo está al alcance de los que disponen de electricidad, de una microcomputadora, de la conexión y de los conocimientos técnicos indispensables. Esa contradicción recuerda la ambivalencia del término compartir, que a veces aproxima, en la fraternidad del pan partido y distribuido, y a veces separa, como en la línea de partición de las aguas; en efecto, hay que dividir un todo para poder distribuir las partes.

Reparto, diálogo, intercambio, interactividad: la ambigüedad de esos términos es extrema. Se trata, a menudo, de la mera interactividad del sujeto con su pantalla, en el mejor de los casos con los datos colocados de forma autoritaria en el extremo de la cadena o, tratándose de redes interconectadas como Internet, de la interactividad solamente con sus “pares”, especialistas, investigadores, expertos. Pero la interactividad de las relaciones, ciudadanas y dialécticas, que favorece el vínculo social y da calor a la vida, ¿dónde está? La universidad ha sido siempre un lugar de encuentro, un espacio concreto donde dialogan espíritus con una envoltura corporal, seres de carne y hueso, curiosos de saberes abstractos pero también de interlocutores tangibles. ¿En qué café, en qué plaza, en torno a qué cerveza se encontrarán los estudiantes de la academia mundial del saber electrónico? Las NTIC han creado un nuevo tipo de comunicación que da prioridad al diálogo sujeto-máquina y que puede llegar a reemplazar a la comunicación humana.

Paradoja del ciberespacio

Como consecuencia de la importancia que ha cobrado lo audiovisual en la comunicación, el comportamiento del ser humano frente a la pantalla es sumamente pasivo. Telespectador antes de ser “teleactor”, el ciudadano del siglo XXI se define más de las veces como un consumidor —de imágenes, de datos, de diversiones, de saberes. Sólo el estudiante que, desde su infancia, ha dominado materiales y procesos interactivos, interesándose por lo esencial y extrayendo la médula de lo que la electrónica universal aporta a su crecimiento, puede escapar a la fascinación del multimedia todopoderoso. Respecto de los demás, menos familiarizados con esas tecnologías, el descubrimiento del *medio* va en perjuicio del *mensaje*. Una paradoja más de la nueva situación: el contenido aparece como un pariente pobre de una revolución orientada hacia los equipos, las técnicas y los procesos.

Pero si hacemos hincapié en los peligros de una evolución semejante es para afrontarlos mejor. Hay que felicitarse de las posibilidades que abren las NTIC y aprovecharlas, teniendo en cuenta sobre todo ciertos factores que operan actualmente en la enseñanza superior: diversificación creciente de la población, y por ende de las exigencias de los estudiantes (desde el punto de vista de la edad, las aspiraciones, los perfiles de formación), dificultades financieras debidas a menudo a la reduc-

ción de los recursos destinados a la enseñanza superior en el presupuesto del Estado, conveniencia de hacer más flexible la formación propuesta para ceñirse a la evolución de las necesidades del mercado, etc.

Es necesario acompañar el cambio y, dentro de lo posible, anticiparse a él. La UNESCO, tanto para presentar una síntesis de las principales tendencias de la enseñanza superior, como para definir los ejes de sus políticas futuras en ese ámbito, ha publicado recientemente un texto de orientación titulado *Documento de política para el cambio y el desarrollo en la enseñanza superior*. Cabe prever que las NTIC ampliarán el acceso a la enseñanza superior y la diversidad de ésta, y que las universidades abiertas y los sistemas de educación a distancia seguirán cobrando cada vez más importancia.

Aprender sin fronteras

Por consiguiente, es necesario hacer los máximos esfuerzos por que la movilidad, la flexibilidad, la ligereza y la rapidez crecientes de las NTIC se pongan al servicio de un verdadero aprovechamiento conjunto del saber. El movimiento se prueba andando: la UNESCO no ha aguardado que las esperanzas se confirmen para lanzar su programa “Aprender sin fronteras”. Sus Estados Miembros han decidido que durante el ejercicio 1996-1997 se prestará especial atención a la utilización de las tecnologías en el plano educativo. Y, más concretamente, en lo que se refiere a la enseñanza superior, el programa UNITWIN/Cátedras UNESCO proseguirá su acción al servicio de la solidaridad y de la cooperación interuniversitarias. Se ha previsto en particular un fortalecimiento de las cátedras y de las redes en el plano de la utilización de las nuevas tecnologías con miras a la educación en general y la enseñanza a distancia en particular. Para impulsar la diversificación de los medios y las formas de transmisión del saber, conviene en especial multiplicar los centros de enseñanza a distancia y las universidades abiertas.

Es preciso ayudar a los países pobres a dotarse de nuevas tecnologías, a equiparse, a formar a su personal, a integrarse en las redes existentes, en suma, a embarcarse con los demás en el gran viaje de la modernidad. ¿Qué sería una sociedad mundial de la información en que una mayoría aplastante de ciudadanos no estuviera formada ni informada? También es necesario, en esta empresa gigantesca de solidaridad activa, tener en cuenta los conflictos de poder que están en juego en las NTIC y velar por que la ayuda otorgada no entrañe una desviación neocolonialista. Si no se tiene cuidado, en efecto, quien otorgue ayuda procurará siempre imponer una formación acorde con sus necesidades, aconsejar la instalación de una red que responda a las exigencias que ha definido en su propio contexto, que la formación se complemente con programas que a él le parezcan pertinentes... o rentables. Incumbe a cada país definir sus necesidades, formular sus peticiones, instalar sus estructuras, constituir la red regional que desea, de acuerdo con sus propias aspiraciones.

Solidaridad, cooperación, ayuda: nada es más exigente que la verdadera generosidad, cuyo interés central es el otro y que se esfuerza por *darle los medios* de elegir, sin teleguiarlo. La revolución de la información es demasiado rica en potencialidades educativas y humanas para permitir que se desarrolle al arbitrio de las leyes del mercado o de los que utilizan esas leyes en su beneficio exclusivo. El principal desafío del siglo XXI será tal vez el siguiente: hacer que prevalezca el progreso *con* equidad. ■

Area verde

el lago

Ferto, de tierra y de agua

por France Bequette

A uno y otro lado del camino tapizado de hierba que domina la inmensa superficie de agua, un grupo de zancudas levanta el vuelo perezosamente: un gran airón blanco, varias garzas grises y dos púrpuras. Las cañas que cierran el horizonte forman una densa cortina, sobre la que ondulan leves penachos mecidos por el viento. En una playa minúscula que da acceso a un canal cercano está varada una barca. Sorpresa: la barca tiene un motor de gasolina y pertenece a un pescador. Sin embargo, nos encontramos en el lago Ferto, en Hungría, una Reserva de Biosfera de la UNESCO que forma parte del Parque Nacional Ferto-Hanság. En teoría aquí sólo se permiten las embarcaciones de motor eléctrico y la pesca está prohibida. Pero este viejo pescador, que sólo practica la pesca durante el verano con métodos tradicionales — por suerte, poco eficaces —, se moriría si se le prohibiese bruscamente dedicarse a su deporte preferido.

Las cañas no dejan ver el lago. Para tener una buena perspectiva es preciso subir a un mirador de 16 metros de altura, vestigio del Telón de Acero que se derribó en 1990. For-

mado por dos cercas electrificadas que delimitaban una franja de terreno de 3 a 5 kilómetros de ancho, esta frontera implacable entre Occidente y el mundo comunista costó la vida a miles de personas que intentaban huir. Sin embargo, como señala Attila Fersch, guardabosque encargado de las relaciones con la prensa: “Esta zona prohibida a los seres humanos, era propicia a la vida salvaje: la fauna y la flora prosperaron.” En la actualidad, abundan los proyectos de construcción de aeropuertos, campos de golf y centros de recreo, iniciativas que no siempre resultan compatibles con la protección del medio natural. Además, el lago atrae a un gran número de visitantes...

Un paraíso para las aves

Es un lago asombroso. Tiene dos nacionalidades: sus cuatro quintas partes, en la ribera norte, pertenecen a Austria (el Neusiedler See) y el resto, en la ribera sur, a Hungría (Ferto To). Con 35 kilómetros de largo y entre 7 y 15 kilómetros de ancho, su profundidad media de 50 centímetros no supera en ningún punto 1,80 metros. Dos arroyos y la lluvia constituyen todo su caudal. Sus aguas, muy ricas en sales minerales, tienen tonos opalescentes, aunque en las orillas adquieren un tinte marrón oscuro, a causa de la descomposición de la vegetación acuática. Ferto, que se formó a finales de la última glaciación, tiene 20.000 años de antigüedad. Los romanos lo llamaron *Lacus peiso* y Plinio el Viejo señalaba ya que el lago se secaba periódicamente; fenómeno que se reprodujo por última vez en 1865. El paisaje circundante muestra las huellas de la deforestación, el pastoreo y la excavación de una red de canales de drenaje de unos 250 kilómetros de largo. Estos canales permiten la irrigación de las tierras emergidas y la entrada al lago. Sin estas vías de agua sería



imposible acceder al mismo por la ribera sur, en la zona húngara, donde los cañaverales cubren una franja de 5 a 6 kilómetros de ancho.

No es casual que el parque haya sido declarado zona del Convenio de Ramsar¹ en 1989. Este hábitat de cañaverales, estanques fangosos y agua corriente constituye un paraíso para las aves. Se han registrado 260 especies de pájaros. En sus riberas anidan multitud de airones, garzas, ocas y somorgujos. Las aves migratorias hacen escala allí: cigüeñas, diversas especies de ocas por decenas de miles, así como el halcón peregrino. En sus aguas viven 36 especies de peces y proliferan los batracios, reptiles e insectos. La flora cuenta con 1.513 especies, algunas de las cuales sólo existen en este suelo alcalino, como el aster enano (*Aster tripolium*), que lo recubre con un manto de color malva.

El parque desempeña cinco funciones: protege la naturaleza, administra las tierras, dirige las investigaciones, educa a la población en materia de protección ambiental y organiza las actividades de ecoturismo. Sin embargo, la falta de fondos no facilita la tarea de sus administradores. Las fuertes reducciones presupuestarias obligan a los investigadores a descartar la posibilidad de recibir ayuda estatal y a buscar el apoyo de organismos externos. No obstante, el Ministerio de Agricultura proporciona ayuda financiera para el salvamento de tres especies de animales domésticos amenazados de extinción: el búfalo de agua, la vaca



Los visitantes del parque utilizan hoy día este mirador, vestigio del Telón de Acero, para observar los pájaros.



© Derechos reservados

© France Bequette, Paris

gris de Hungría —de la que apenas quedaban 282 ejemplares en 1960 y que ahora suman unas 2.500— y la oveja Raeka. Para mantener los pastos, la Reserva contrata a los vecinos de la aldea más próxima, que los siegan manualmente. Luego se lleva a pastar allí a los animales que mantienen la hierba rasa, indispensable para la supervivencia de mamíferos pequeños, como el *Citellus citellus*, una ardilla que vive en el suelo y sin la cual habría desaparecido el halcón sacre (*Falco cherrug*), una especie que ha llegado a ser muy escasa. Este es un buen ejemplo de conservación en cadena. La autorización de explotar los cañaverales (*Phragmites australis*), materia prima de los techos de paja, se ha concedido a empresas privadas, pero limitada de diciembre a febrero. Esta práctica es favorable a

El lago Fertő (Hungría) recibe en Austria el nombre de Neusiedler See-Seewinkel. En su emblema (arriba, a la derecha), las dos ocas rojas frente a una oca verde sobre fondo blanco simbolizan las banderas de esos dos países.

los pájaros cuyas crías prefieren los retoños a las cañas más viejas.

¿En esta reserva, que parece una inmensa pajarera, no abunda la caza furtiva? Attila Fersch nos tranquiliza: “La caza no es una tradición de estos lares. Apenas hay dos guardas para las diversas zonas que tenemos bajo protección: 3.300 hectáreas en la zona central, otro tanto en la zona tampón y 5.943 hectáreas en la zona de transición.”

A fin de acoger a investigadores y visitantes, la Reserva de Fertő se ha dotado de un edificio de extraordinaria belleza. Diseñado por dos arquitectos húngaros que se inspiraron en la forma de una pluma de airón vista con microscopio, este edificio de hormigón, madera y paja está equipado a la vez para el estudio y el alojamiento. Las galerías de exposición

exhiben fotos de la flora y la fauna. Grupos de escolares y de maestros acuden periódicamente al lugar a realizar prácticas.

A pocos kilómetros de distancia, en la Reserva de Biosfera del lago, llamada Neusiedler See-Seewinkel, los austríacos acaban de construir también, cerca de la ribera, un centro de acogida, dominado por una atalaya. Contrariamente a lo que observamos en nuestra visita a la reserva transfronteriza de Arizona-México (véase *El Correo de la UNESCO* de septiembre de 1996), aquí casi ninguna demarcación separa a los dos países que comparten el lago.

La unión hace la fuerza

Los delegados húngaros y austríacos que participan en el comité de gestión se reúnen todos los meses y trabajan en total armonía. Aloys Lang está a cargo de las relaciones con los medios de comunicación. Nos explica que los problemas son diferentes en esa ribera: “Aquí, todas las tierras son privadas. Hemos de arrendarlas a los 1.200 propietarios, tras calcular cuánto podría producir su explotación. Este método nos cuesta 28 millones de chelines al año.”

Del lado austríaco, tres zonas forman la Reserva de Biosfera: dos a lo ▶



© France Bequette, Paris

Helechos de una especie poco común en los pantanos del lago Fertő.

El sacre (*Falco cherrug*) es un halcón del que subsisten escasos ejemplares.



Winfred Wisniewski © Jacana, Paris



A la izquierda, el airón *Egretta alba* es uno de los numerosos huéspedes del lago Ferto.

Arriba, a la derecha, el *Citellus citellus* es una pequeña ardilla terrestre esencialmente vegetariana.

Abajo, a la derecha, el aster enano (*Aster tripolium*) crece sólo en suelos alcalinos.



▶ largo del Neusiedler See y la última en el Lange Lacke, un área pantanosa situada al sudoeste, es decir, unas 7.600 hectáreas en total. No existe ninguna industria en los alrededores, pero abundan los terrenos cultivados y los viñedos. En sus orillas, numerosas aldeas acogen durante el verano a miles de turistas, que practican la pesca y los deportes náuticos (¡sin motor!). De hecho, el acceso al lago es mucho más fácil por el lado austríaco, menos invadido por los cañaverales. Las aguas son muy limpias, ya que por doquier se han instalado colectores. Además, como el terreno es perfectamente plano, los desechos de la agricultura no fluyen hacia el lago. No hay guardas, sino guías que acompañan a los turistas, a los que sólo se admite durante los días laborales, con la autorización de realizar paseos de una duración máxima de tres a cuatro horas, por senderos habilitados a ese efecto. La población ribereña se beneficia además de una excelente iniciativa de Aloys Lang, que cada trimestre les envía un boletín titulado *Geschnatter* (Cacareo), que con una circulación de 6.000 ejemplares sirve de fuente de información sobre la naturaleza y la vida de la región.

En el camino nos sorprende un espectáculo insólito: un hombre sentado en su coche, apunta al cielo con un fusil por la ventanilla del auto. Aloys Lang nos explica: "Aquí la caza está permitida hasta 1999, fecha en que expira un contrato que ya existía cuando se creó la reserva; pero sólo pueden cazar los vecinos que posean un permiso." Al escuchar esto, Attila Fresch se echa a reír: "Las ocas no son tontas. Saben bien que del lado húngaro no hay ningún peligro." En todo caso, un mismo logo une a los dos parques-reservas: dos ocas rojas frente a una oca verde, sobre fondo blanco, símbolo de las banderas de Austria y Hungría y de una misma preocupación por preservar la vida de la fauna silvestre. ■

1 Ramsar: Convenio sobre los Humedales de

iniciativas

¿QUÉ HACE EL REC?

¿A quién se dirige el Fondo Búlgaro de Protección de la Naturaleza Silvestre cuando busca ayuda para proteger a los osos? ¿O los polacos, para desarrollar el ecoturismo en las granjas? ¿O los checos, cuando quieren construir un carril para bicicletas en Moravia? ¿O los rumanos, para promover la participación popular en la legislación sobre medio ambiente? La respuesta es: al Centro Medioambiental Regional para Europa Central y del Este (REC), creado en 1990 por Estados Unidos, la Comunidad Europea y Hungría. Esta institución, que comenzó siendo exclusivamente húngara, se convirtió en una fundación internacional en 1995. Su objetivo es ayudar a los ciudadanos de las nuevas democracias de quince países del Este a participar en las decisiones sobre el medio ambiente. Esos quince países son: Albania, Bulgaria, Croacia, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Polonia, la República Checa, Rumania, Eslovaquia, Eslovenia, la ex república yugoslava de Macedonia, la ex Yugoslavia y Bosnia y Herzegovina.

En lugar de financiar proyectos de gran envergadura, el Centro decidió asignar los créditos obtenidos en Occidente a diversas iniciativas de organizaciones no gubernamentales cuya eficacia se justificara ampliamente. De este modo se establecen programas que estimulan a los participantes a compartir experiencias y promover la cooperación por encima de las fronteras nacionales. Un ejemplo: la protección del Danubio, que atraviesa ocho países. El seminario organizado por el REC en tal sentido permite que los dirigentes nacionales se reúnan y realicen un trabajo conjunto, a menudo por primera vez.

El REC trabaja con las organizaciones no gubernamentales de implantación local, así como con las autoridades regionales, los gobiernos, las instituciones académicas, los medios de comunicación e incluso del sector privado.

El nuevo centro que acaba de inaugurarse en las afueras de Budapest posee, además de una biblioteca, una red de comunicación electrónica muy avanzada, que está al servicio de todos. El centro organiza cursos de formación para jóvenes y adultos, abiertos no sólo a los quince países beneficiarios, sino también a candidaturas provenientes de Armenia, Azerbaián, Bielorrusia, Georgia, Kazajstán, Moldavia, Rusia y Ucrania. Además de favorecer la transferencia de conocimientos, estos encuentros permiten establecer vínculos personales que refuerzan la cooperación Este-Este. ■

REC, Ady Endre ut, 9-11, 2000 Szentendre, Hungría.
Teléfono.: 36 26 311 199. Fax: 311 294.



E. Berreassat © Appliance, Paris

ARROZ SIN INSECTICIDA

Cuatro cultivadores de arroz filipinos fueron invitados a Tailandia para exponer las técnicas de cultivo de este cereal sin emplear sustancias químicas antiparasitarias. Desde que uno de estos campesinos perdiera un hijo, que murió envenenado por los insecticidas, ninguno de ellos utiliza dichas sustancias. No sólo obtienen rendimientos superiores a 10.000 kg de arroz por hectárea, sino que lo venden a mejor precio por tratarse de un cultivo biológico. ■

LAS CIUDADES DEL PRÓXIMO SIGLO

En la Conferencia de las Naciones Unidas sobre la ciudad, Hábitat II, de junio pasado, se llegó a la conclusión de que en el año 2000 75% de la población de los países industrializados y 45% de la de los países en desarrollo residirán en las ciudades. Hacia 2025 esta proporción superará 83% en el Norte y 61% en el Sur. Para esa misma fecha, 80% de la población urbana

del planeta se concentrará probablemente en los países en desarrollo. La UNESCO participa en la concepción de la ciudad del siglo XXI mediante diversos programas, entre los que cabe destacar el de Gestión de las Transformaciones Sociales (MOST), el Programa sobre el Hombre y la Biosfera (MAB), el Programa Hidrológico Internacional (PIII), la Red de Ciudades del Patrimonio Mundial, los Niños de la Calle, y los Jóvenes y el Reciclaje de Desechos Urbanos. ■

SALVAR EL LAGO VICTORIA

La mayor reserva de agua dulce de África, delimitada por Kenya, Tanzania y Uganda, está en peligro. La pesca excesiva y la disminución de oxígeno en el agua amenazan la biodiversidad. Más de 200 especies autóctonas están en vías de extinción. La industria pesquera, que constituye un recurso económico importante, también se ve amenazada. Las algas verdiazules, potencialmente tóxicas, así como el jacinto acuático, que obstruye las vías de

navegación, se multiplican en el lago. También aumentan las enfermedades provocadas por la contaminación de las aguas. El Banco Mundial ha financiado parcialmente un programa de los países ribereños, que permitirá una gestión más adecuada de la industria pesquera, controlar la contaminación y mejorar la calidad del agua. ■

UN NUEVO MONO EN EL BRASIL

Desde 1990 los científicos han descubierto seis nuevas especies de primates en las selvas del Brasil. La última ha sido un pequeño zaguí de cabeza blanca (*Callithrix sateirei*). Sus características: son muy ágiles en los árboles pese a que no emplean su larga cola para colgarse de las ramas; las hembras se aparean con varios machos y el padre lleva a cuestas al recién nacido. ■

UNA ISLA VERDE EN EL BÁLTICO

Bornholm, isla danesa de 30 kilómetros de longitud y 45.000 habitantes, cercana a las costas de Suecia, cuenta entre sus recursos financieros al turismo, atraído por la belleza y la impecable conservación del sitio. En los años ochenta se puso en vigor un plan de energía "verde", basado en el aprovechamiento del sol, el viento y los desperdicios. Así, se recuperan las botellas contra reembolso del envase; el papel se recicla o se usa en vez de la paja en los establos; las pilas usadas se clasifican y recuperan en las tiendas. Se ha aplicado con familias voluntarias un programa de utilización de residuos domésticos para fabricar abono que ha reducido en un 25% el volumen de basura que generan dichos hogares. Por último, para evitar que los barcos limpien las sentinas en cualquier punto de alta mar, la isla ha puesto a su disposición instalaciones gratuitas. Bornholm tiene interés en intercambiar experiencias de esta índole con sitios o regiones de similares características. ■

Dirigirse a: Jannik Stenberg, County of Bornholm, Ullasvej 23 DK 3700 Ronne, Dinamarca. Fax: 45 56 95 73 97.

EL AÑO MÁS CALUROSO

Según la Organización Meteorológica Mundial, en 1995 la tempera-

tura media de la superficie terrestre fue superior en 0,4°C a la registrada durante el periodo 1961-1990. En ciertas zonas de Siberia la diferencia fue de más de 3°C con relación a esos años, y el calor se cobró numerosas víctimas en países tan distantes como la India y Estados Unidos. En 1995 el planeta padeció anomalías climáticas y fenómenos meteorológicos de carácter extremo: ciclones, sequías y lluvias torrenciales. Por encima de la Antártida, el agujero de la capa de ozono alcanzó más de 20 millones de km² durante unos cuarenta días entre agosto y diciembre, el periodo más prolongado jamás registrado. ■

LA REIVINDICACIÓN DEL CÁÑAMO

Si bien el cáñamo indio (*Cannabis sativa indica*) es fuente de sustancias estupefacientes y a menudo ocupa los titulares de la prensa, no ocurre otro tanto con una de sus variedades (*Cannabis sativa*) cuyas fibras se utilizaban en el pasado para fabricar velas, cuerdas y tejidos. La asociación Terre Vivante se esfuerza por rehabilitar esta planta, de cuyo tallo se extraen fibras textiles, y que sirve también para fabricar papel, aislantes, materiales de construcción o paja para el ganado, mientras que de la semilla (cañamón) se obtiene aceite, alimentos, jabón o detergente. El cáñamo es una planta ecológica, ya que necesita poco abono y no exige pesticidas. En Francia se cultivan 6.000 hectáreas, pero los principales productores mundiales son China y Hungría. ■

Terre Vivante, BP 20 38711 Mens, Francia. Teléfono.: 0033768080. Fax: 76 34 84 02.



Christian Erath © Jacana, Paris



J. P. Vanighem © Bios, Paris



Por su extraordinaria diversidad biológica, el Parque Nacional de Tai, en Côte d'Ivoire, es uno de los últimos ejemplos representativos de la fauna forestal de África occidental. Es a la vez reserva de biosfera y sitio del Patrimonio Mundial.

Tai

el Parque Nacional de Tai

por Nimrod Bena Djangrang

Al sobrevolar la tierra africana, la naturaleza aparece en todo su esplendor. El Parque Nacional de Tai, situado en el sudoeste de Côte d'Ivoire, cerca de la frontera con Liberia, despliega su gama infinita de verdes que se confunden con los tonos azulados de las nubes. Experimentamos entonces una embriaguez inolvidable, la misma que sentimos en la cumbre del monte Nienokoué

(396 metros), en el sur del parque, cuando descubrimos desde allí la belleza sombría de la selva virgen y la algarabía de los pájaros.

Pero volvamos a tierra firme. Por decreto del 28 de agosto de 1972 el Parque-Refugio de la Región Forestal del Medio-Cavally y del Bajo-Cavally (creado en 1926) se convierte en Parque Nacional. En 1978 pasa a ser Reserva de Biosfera y, por último,

desde 1982 figura en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Situado en el límite entre los departamentos de Guiglo y de Sassandra, el Parque abarca unas 454.000 hectáreas de bosque ombrófilo denso perennifolio, a las que en 1993 se añadieron las 96.000 hectáreas de la Reserva de Fauna de N'zo. El relieve de la región, principalmente granítico, se vuelve esquistoso a medida que desciende en suave pendiente hacia la costa oceánica. Se distinguen dos tipos de suelos: un suelo frágil pero protegido de la erosión por una densa cubierta vegetal en el norte, y un suelo mucho más fértil, en el sur, gracias a la presencia de los ríos Hana y Meno y a las abundantes precipitaciones (superiores a 1.900 mm anuales). Es en esta zona donde están mejor representadas las 230 especies de pájaros de la región, 47 de las 54 especies de grandes mamíferos de la zona guineana, así como buen número de primates, ungulados y carnívoros.

UNA FAUNA EXTRAORDINARIA

El elefante *Loxodonta africana* (del que subsistía sólo un centenar de ejemplares en 1994, de los 1.800

Búfalos de sabana (*Syncerus caffer*).





Juan A. Fernández © Incafo, Madrid

registrados en 1979) contribuye en buena medida a perpetuar el bosque. La zona de bosque secundario, constituido por especies leñosas, proviene en parte del estiércol que estos animales dejan en los claros del bosque y en los barbechos: las semillas que han transitado por su intestino germinan más fácilmente. Gran diseminador, el elefante introduce así en ciertas regiones especies que

Uno de los numerosos riachuelos que atraviesan la selva.

Pintadas de pecho blanco (*Agelastes meleagridis*).

basta entonces eran allí desconocidas. Los búfalos de Tai (*Syncerus caffer*), otro de los grandes mamíferos de la región, se desplazan en parejas o en manadas de hasta diez individuos. Viven en las cercanías de los ríos Ilana y Meno y de los pantanos del sur, y también a lo largo de las antiguas pistas que atraviesan el bosque secundario; pero manifiestan una clara preferencia por los sotobosques densos.

En el pasado subsistían en Nigeria algunos ejemplares de hipopótamos enanos (*Choeropsis liberiensis*). Hoy día se los encuentra esporádicamente en Sierra Leona y en Côte d'Ivoire. Viven en parejas y prefieren al medio acuático la tierra firme donde encuentran alimento y refugio en caso de peligro. Pero también suelen aventurarse en zonas más expuestas, sobre todo al atardecer: investigadores de la estación científica establecida en las cercanías de la aldea de Tai observaron hipopótamos enanos en el monte Nienokoué.

Pero los investigadores se interesan en particular por la población de chimpancés *Pan troglodytes verus*, que cuenta con unos 2.000 a 3.000 individuos. En efecto, estos

monos son capaces de utilizar una herramienta para romper nueces, practican la caza organizada, la repartición de los alimentos y la división sexual del trabajo. Resulta difícil observarlos, pues la presencia humana los perturba y altera su ciclo sexual. Su tasa de reproducción es sumamente baja, por lo que no cabe esperar un crecimiento demográfico espectacular de esta especie.

El Parque Nacional de Tai alberga 230 especies de aves, de las cuales 28 son endémicas de la zona guineana. Ocho de estas últimas están amenazadas de extinción, en particular la pintada de pecho blanco (*Agelastes meleagridis*).

De las 1.300 especies vegetales superiores registradas en el sudoeste africano al menos 870 se encuentran en el Parque: 80% son endémicas del sector Guinea-Congo y 10% de la propia región del sudoeste de Côte d'Ivoire. La parte norte del bosque primario húmedo está integrada sobre todo por *Eremospatha macrocarpa* (palmeras trepadoras con hojas espinosas) y *Diospyros mannii* (árboles de poca altura de la familia de las ebenáceas). Los senderos de observación permiten contemplar la forma ▶



Jean-Philippe Vainn © Jacana, Paris



Hipopótamos enanos (*Chæropis liberiensis*).

► de Y característica de esas especies, cuyos troncos se yerguen como siluetas humanas que en un impulso de alegría alzan sus brazos al cielo. La zona sur del parque, por poseer un suelo más fértil y precipitaciones más abundantes, alberga una mayor variedad de plantas endémicas. Se encuentra incluso una especie rara en la región, la *Armorhophallus staudtii*, que se creía extinguida y se redescubrió en 1977.

En las inmediaciones de las pistas que en el sur rodean la selva virgen y conducen a la estación de ecología del Parque, pueden observarse los termiteros construidos en la base de troncos de árboles muertos.

PERSPECTIVAS

Múltiples amenazas se ciernen sobre el Parque Nacional de Tai. Además de los daños que acarrea la actividad económica habitual en las zonas forestales, la llegada en 1989 de cientos de miles de refugiados liberianos que huían de la guerra civil en su país ha aumentado considerablemente la presión demográfica sobre el entorno. Es de temer una extensión de las superficies cultivables (café, cacao, palmera, hevea) en detrimento de las zonas periféricas de la reserva. También debe tenerse en cuenta la amenaza que representan la caza furtiva y el lavado de oro clandestino, si bien en los últimos años han comenzado a aplicarse programas de desarrollo — en particular bajo la égida de la fundación neerlandesa Tropenbos, del Programa de la UNESCO sobre el Hombre y la Biosfera (MAB) y en el

marco de la cooperación técnica alemana—que procuran asociar estrechamente las poblaciones locales a la protección del medio ambiente.

Desde 1988 una unidad de ordenación del parque, que en 1993 se convirtió en Proyecto Autónomo para la Conservación del Parque, tiene a su cargo la concepción y aplicación

BIBLIOGRAFÍA

Yaya Sangaré, "El Parque Nacional de Tai. Un eslabón esencial del programa de conservación de la naturaleza". Documento de trabajo n° 5, Programa de Cooperación Sur-Sur para un desarrollo socioeconómico respetuoso del medio ambiente en los trópicos húmedos, UNESCO, París, Francia.

de una política concertada de gestión. Se han formado numerosos comités integrados por particulares, agrupaciones cooperativas y organizaciones no gubernamentales locales cuyo objetivo esencial es lograr que los jóvenes y las mujeres tomen conciencia de la necesidad de preservar el medio ambiente. La noción de "barrera verde", es decir el efecto protector del bosque contra la degradación de las condiciones climáticas, constituye el tema central de esta política educativa. ■



Los árboles del bosque denso tropical húmedo tienen hojas perennes y siempre verdes.

Retrato Bogdan Khmelnitski

por Iaroslav Issaievitch

(1595-1657)



En la primera mitad del siglo XVII la historia de Ucrania se confunde con la rebelión cosaca, personificada por un hombre cuyas iniciativas modifican de manera profunda y duradera la situación política en esta parte de Europa.

Pivote del comercio entre Europa occidental, el Oriente y el Imperio Bizantino, el Estado medieval de Kiev se fragmenta a comienzos del siglo XIII, a raíz de las invasiones nómades y de las rivalidades intestinas, en unos diez pequeños principados. El más importante, Galitzia-Volinia, cae, después de un periodo de independencia relativa y de resistencia a la conquista mongol, en poder del reino de Polonia; otros, integrados primero en el gran ducado de Lituania, entonces en plena expansión, pasarán a su vez, después de la Unión de Lublin (1569), a pertenecer a Polonia. Las relaciones, cada vez más conflictivas, entre la nobleza polaca católica y la población campesina de Ucrania fiel a la ortodoxia crearán poco a poco tensiones sociales, étnicas y religiosas que provocan, en la primera mitad del siglo XVII, una serie de rebeliones. Los cosacos van a cumplir en ellas un papel destacado.

Ardientes defensores de sus libertades políticas y campeones de la ortodoxia, los cosacos se organizan política y militarmente en *setch* en el curso inferior del Dniéper y eligen como jefe —*atamán*— a un oficial de sus tropas perteneciente a la nobleza ucraniana: Bogdan Khmelnitski. Bajo su dirección se producirán diversos levantamientos que desembocarán, en una primera etapa, en el tratado de Zborów (1649).

Excelente estratega, político avezado y hábil diplomático, Bogdan Khmelnitski supo concertar con los tártaros de Crimea una valiosa alianza que le permitió obtener numerosas victorias sobre Polonia. Una vez consolidadas éstas, entabló de inmediato negociaciones de paz. A la cabeza de una fuerza de reivindicación más que de conquista, no buscó, al principio, ni la extensión territorial ni la dominación política. La autonomía era la única ambición de los cosacos. Pero, con el tiempo la posición de éstos se endureció y mediante una serie de campañas procuraron sustraer algunos territorios al dominio de los polacos. Se constituyó un gobierno ucraniano, a la cabeza del cual Bogdan Khmelnitski dio muestras de gran criterio político y de auténticas dotes de administrador.

Tras resucitar el Estado de Kiev de sus cenizas, el Estado de Ucrania se organizó democráticamente y el gobierno central delegó poderes en las autoridades encargadas de administrar el país en el plano local. Bogdan Khmelnitski introdujo en las ciudades ucranianas un régimen de derecho de corte occidental inspirado en el modelo del derecho municipal de Magdeburgo. Cada ciudad, burgo o aldea tenía su propia administración,

Héroe legendario de numerosos poemas épicos populares, el atamán Bogdan Khmelnitski fue el artífice de la independencia del primer Estado ucraniano.



© AKG Photo, Paris

dentro de la cual las autoridades civiles cooperaban con las autoridades militares.

Aunque los tiempos eran turbulentos, Bogdan Khmelnitski estimuló el desarrollo cultural de su país, en particular otorgando subvenciones y privilegios a los monasterios que, en esa época, eran centros de enseñanza y de difusión del saber, y donde se imprimían los libros. Boulos de Alepo, que acompañó al patriarca de Antioquía, Macario III, cuando éste atravesó Ucrania para dirigirse a Moscú, expresó su sorpresa en sus *Notas de viaje* al descubrir que “todos los cosacos, con contadas excepciones, incluso sus mujeres y sus hijas, saben leer y conocen la liturgia y los cantos de la iglesia. Además, los sacerdotes se encargan de la educación de los huérfanos y no admiten que vaguen ignorantes por las calles”.

Pese a todo, no había ninguna garantía en cuanto al futuro del joven país. Ucrania estaba rodeada de Estados poderosos y una derrota bastaba para desbaratar en contra suya el juego de las alianzas. La adhesión de los tártaros de Crimea al reino de Polonia obligó a Bogdan Khmelnitski a buscar nuevos aliados, que encontró en Moscú, cuya soberanía debió reconocer en 1654. Comprendiendo después que el zar no permitiría que Ucrania conservase su autonomía, Khmelnitski celebró un tratado con Suecia, que a la sazón estaba en guerra con Polonia y Rusia. Pero murió, en 1657, antes de poder restablecer un equilibrio de fuerzas en favor de Ucrania. Ningún otro atamán lo logró después de él. ■

Isabelle Leymarie entrevista a **BERNARD MAURY**

Bernard Maury es un pianista sensible y original y un brillante pedagogo. Hijo espiritual y discípulo del músico de jazz Bill Evans,* es conocido en el mundo entero como un armonista incomparable. Nació en el sudoeste de Francia y creció en una familia de aficionados a la música.

■ Usted suele afirmar que el ritmo es el cuerpo de la música, pero que la armonía es el alma. ¿De dónde viene su pasión por la armonía...?

Bernard Maury: Cuando en mi adolescencia comencé a interesarme por el jazz era casi imposible encontrar partituras. Había realizado estudios de piano clásico, pero como nunca había aprendido armonía, era incapaz de tocar jazz sin partitura. Podía, desde luego, sacar algunas melodías de oído, pero debía encontrar también el acompañamiento, y mis rudimentarios acordes no sonaban como los que escuchaba en los discos de Erroll Garner o de Oscar Peterson —pianistas cuyo colorido tonal admiraba.

Finalmente, con un poco de entrenamiento, conseguí interpretar algunos solos. Pero esos acordes aislados de su contexto no me satisfacían: deseaba

comprender el por qué de ciertas configuraciones armónicas. Un acorde, a mi juicio, no es una entidad aislada, sino la culminación de un proceso. Además de la armonía, empecé a interesarme por el contrapunto, que trata del movimiento de las voces. Un acorde —así lo había entendido Debussy— posee su color intrínseco, que crea un clima particular, y yo deseaba construir los acordes a mi gusto, controlando el colorido tonal.

A los veinte años seguí unos cursos elementales de armonía, pero sobre todo estudié solo, devoré innumerables tratados y realicé investigaciones personales, analizando las obras clásicas. Descubrir por sí mismo algunos principios esenciales es sumamente estimulante. Mi práctica del jazz me ayudó también a tener de la armonía una concepción diferente de la que se enseña en los conservatorios de música. La armonía es una cuestión de lógica y de oído, pero no por ello hay que considerarla una ciencia abstracta: tiene que ser algo vivo.

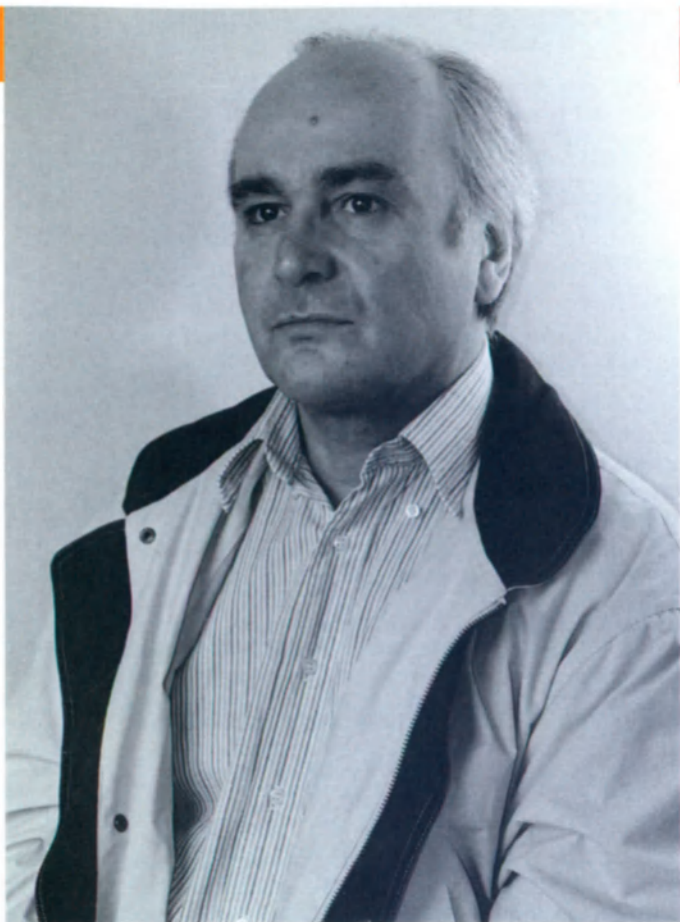
■ ¿Cómo llegó al jazz?

B. M.: A los doce o trece años de edad asistí a una conferencia del musicólogo Hugues Panassié: fue una auténtica revelación. Aunque ya había escuchado música de jazz, nadie me había explicado su historia —se trataba de una cultura muy diferente de la mía. En Toulouse, donde proseguí más tarde estudios superiores, los bailes universitarios estaban animados por

orquestas de jazz. Comencé por parafrasear algunos temas, y más tarde corrí con colores propios. Como poseo un espíritu bastante analítico traté de comprender cómo estaban construidas las frases, imité a los grandes músicos y me busqué algunos maestros.

■ ¿Cómo conoció a Bill Evans?

B. M.: En 1972 vino a París a dar un concierto con su contrabajo Eddy Gómez y su batería Marty Morell. Bill era mi ídolo desde hacía muchos años y soñaba con conocerlo personalmente. Por entonces yo trabajaba en un club parisense, con el saxofonista Johnny Griffin. Una noche, después de tocar en el club, dos norteamericanos que estaban en el bar se acercaron a charlar conmigo: se trataba de Gómez y de Morell. Al día siguiente un amigo me invitó a almorzar con Bill Evans, ¡en persona! Simpatizamos enseguida. Más tarde compartí con él momentos privilegiados. Cuando se sentaba al piano, yo no perdía una sola nota y trataba de asimilarlo todo. Evans llegó a las cimas del jazz, cosa que, por un exceso de modestia, negaba: “No tenía ninguna facilidad —me confesó un día— tuve que trabajar duro.” No vacilaba en tocar varias veces un mismo pasaje a fin de que yo lo asimilara perfectamente. Nunca dio clases, pero si sentía que alguien era capaz de apreciar sus ideas, no escatimaba las explicaciones. Afortunadamente hacía tiempo que yo había comenzado a analizar su música, pues dos años antes no hubiera sido capaz de entenderla.



© Derechos reservados

■ Usted vivió dos años en el Brasil. ¿La música de ese país ejerció en usted alguna influencia?

B. M.: Antes de ir a Río de Janeiro la música brasileña ya me había subyugado: la samba, desde luego, pero también, por su riqueza armónica y la atmósfera poética que crea, la *bossa-nova*, género que lleva la impronta del jazz. Su ritmo discreto realza la melodía y la armonía, y sus diversos elementos logran un equilibrio perfecto. Brasil ha dado músicos y autores de letras de gran talento, como Antonio Carlos Jobim, por ejemplo. En Brasil acompañé, en particular, a la cantante Maria Creuza, y cuando tocaba en un club de Copacabana me hice amigo del excelente pianista Johnny Alf, uno de los precursores de la *bossa-nova*.

■ ¿Qué cualidades hay que poseer para estudiar jazz?

B. M.: En primer lugar, hace falta una gran motivación. Por ser una música

marginal con la que rara vez se obtiene fama y riqueza, es más un apostolado que una profesión. Conviene también ser tenaz, no desanimarse ante las primeras dificultades, y poseer oído y sensibilidad musical, aunque el oído se educa. La disciplina en el trabajo es también primordial, pero hay que dejar lugar a la imaginación, ser cartesiano en ciertos momentos y no serlo en otros, y saber olvidar el aspecto escolar para abandonarse a la creación.

■ ¿Y para enseñarlo?

B. M.: En primer lugar hay que amar la música. Es algo así como la fe religiosa, que a menudo cae en el proselitismo: es un amor que uno tiene ganas de compartir. Cuando se enseña se aprende mucho, porque es necesario desmontar ciertos mecanismos a menudo inconscientes. Es posible llegar a tocar intuitivamente ideas interesantes, pero conviene analizarlas para poder transmitirlos, y por lo gene-

ral ello abre horizontes insospechados. Enseñar es sumamente enriquecedor —pero ante todo se trata de dar. Creo que de no haber enseñado, hubiera sido totalmente incapaz de ejecutar ciertas piezas por la sencilla razón de que no las hubiera entendido.

■ ¿Cuáles son sus proyectos inmediatos?

B. M.: En homenaje a Bill Evans, acabo de fundar en París la Bill Evans Piano Academy, donde, además de piano, se enseñan otras disciplinas. Bill fue uno de los pianistas de jazz más importantes de la segunda mitad de este siglo — en la línea de Bud Powell y de Thelonious Monk. El jazz contemporáneo le debe muchísimo. Es también heredero directo, en el ámbito del jazz, de la escuela francesa a la que pertenecen Fauré, Ravel, Debussy, Lili Boulanger y Henri Dutilleux. Además de la Bill Evans Piano Academy, tengo en preparación dos discos: uno de solos y otro con composiciones inéditas de Bill Evans que seleccionaré con ayuda de su familia. ■

* Bill Evans (1929-1980), fue primero acompañante en la orquesta de Charlie Mingus, y luego grabó varios discos de solos: *Everybody digs Bill Evans* (1958), por ejemplo. NDLR.

Bill Evans Piano Academy
6, rue Damiens
92100 Boulogne Billancourt —
Francia
Tel.: 01 46 21 40 95.

Aniversario



La corona real de Hungría. La parte inferior es la corona original enviada por el papa Silvestre II al rey Esteban I. La parte superior fue añadida en 1175.

© Museo Nacional de Hungría, Budapest

Los húngaros, europeos desde hace 1100 años

por Peter Deme

Los húngaros han celebrado este año el 1100^o* aniversario de la llegada de sus antepasados magiares a las llanuras del Danubio medio. Según las fuentes históricas, guiados por su jefe Arpad, franquearon los Cárpatos, en el año 895, a petición del emperador germánico Arnulfo, que trataba de someter a los moravios.

Agricultores nómadas venidos de las llanuras del este del Volga, los magiares abandonaron poco a poco sus incursiones y sus prácticas guerreras para instaurar un nuevo orden social y político mejor adaptado a su forma de vida sedentaria. El príncipe Geza, bisnieto de Arpad, fue el primer artífice de esa transformación, pero la fundación del Estado húngaro es obra de su hijo, Esteban I (977-1038), primer rey de Hungría, coronado, según se dice, el día de Navidad del año 1000. Al ceñir la corona que él mismo había solicitado al papa Silvestre II, hizo que Hungría se integrara en el mundo cristiano occidental. El pueblo húngaro se prepara a celebrar, en el año 2000, el milenio del Estado húngaro, símbolo de la larga trayectoria que lleva de la tribu magiar de antaño a la moderna nación occidental. ■

* Como los preparativos de la conmemoración no se concluyeron en la fecha prevista, el primer milenio se celebró en 1896, y no en 1895. Esa es la razón del retraso de un año en las celebraciones actuales. N. del A.

NUESTROS AUTORES

EZIO MANZINI, ingeniero y arquitecto italiano, es profesor de diseño ambiental en la Escuela Politécnica de Milán, Italia. Es autor de numerosos artículos y (en colaboración con S. Pizzocaro) de *Ecología industriale* (1995).

STEPHEN P. HUYLER, antropólogo, escritor y fotógrafo estadounidense, es actualmente comisario de la exposición de la Smithsonian Institution sobre el arte ceremonial hindú, titulada "Puja, expresiones de la devoción hindú", que desde marzo de 1996 se presenta en la galería Arthur M. Sackler en Washington, Estados Unidos. Es autor de un libro sobre las pinturas sagradas de la India (1994).

MARGARET A. STOTT, canadiense, especialista en historia social y cultural de las primeras naciones de Columbia Británica, es autora de un ensayo sobre el arte y las prácticas ceremoniales de los indígenas bella coola (1975).

LUKE TAYLOR, australiano, es jefe del departamento de conservación del Museo Nacional de Australia. Ha publicado en 1966 un libro sobre las pinturas en corteza de los aborígenes de la Tierra de Arnhem Occidental, Australia.

VIVIANE BAEKE, etnóloga belga, es conservadora en el Museo Real de África Central en Tervuren (Bélgica).

GILLES A. TIBERGHIE, francés, es profesor de historia del arte contemporáneo en la Universidad de París I. Miembro del comité de redacción de los *Cahiers du Musée d'art moderne*, ha publicado una obra sobre el *land art* (1995).

NILS-UDO, artista alemán, creador de instalaciones efímeras o permanentes en y con la naturaleza, así como en el espacio urbano, acaba de publicar *Corps-Nature* (1996, Cuerpo-Naturaleza).

MICHAEL ARCHER, crítico de arte británico, colabora regularmente en las revistas *Art Monthly* y *Artforum* y es profesor de historia del arte en Londres. Entre sus obras cabe mencionar *Installation Art* (1994) y *Arts since 1960* (El arte desde 1960, que se publicará en 1997).

MICHEL CONIL LACOSTE, francés, historiador y crítico de arte, ha publicado, entre otras obras, además de su ensayo sobre Tinguely, *Kandinsky* (1979) y *La memoria viva de la Unesco, 1946-1993* (Unesco, París, 1994).

FLORIAN RÖTZER, alemán, es redactor de la revista *Telepolis* en Internet. Es autor de *Die Telepolis, Urbanität im digitalen Zeitalter* (1995, La ciudad en la era informática).

FRANCE BEQUETTE, periodista francoamericana.

NIMROD BENA DJANGRANG, poeta, cuentista y novelista chadiano, ha sido profesor de filosofía.

IAROSLAV ISSAIEVITCH, ucranio, dirige el departamento de historia, filosofía y derecho de la Academia de Ciencias de Ucrania.

ISABELLE LEYMARIE, musicóloga francoamericana.

PETER DEME, húngaro, dirige la Comisión de Celebración del 1100 aniversario de Hungría (1 diciembre de 1994-31 marzo de 1997).

RECTIFICACIÓN

En el crédito fotográfico de la portada de nuestro número de noviembre de 1996 cometimos una omisión. El texto completo es: Thierry Nectoux © Ask Images, París.

ÍNDICE DE EL CORREO DE LA UNESCO 1996

ENERO ■ LA DANZA. EL FUEGO SAGRADO.

Entrevista a Maurice Béjart. El impulso interior (D. Dupuis). Los lenguajes del alma (W. Lambersy). El ritmo oculto (E. Barba). Nijinski, el combate de la vida y de la muerte (M. Leca). Lo postmoderno en el candelero (J. Schmidt). El cuerpo reinventado (A. Amagasaki). Un afán de emancipación (W. Buonaventura). Un museo viviente (A. Raftis). Un desafío al tiempo (R. Maitra). Crónica: Recrear al hombre (F. Mayor). Patrimonio: El templo de Apolo Epicuro (T. Theodorópulos). Area verde: ¿Conoce usted la Cruz Verde Internacional? (F. Bequette). El maestro titiritero Huang Hai-Tai (I. Leymarie). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*: La feria anual de los aguinaldos (C. Lévi-Strauss).

FEBRERO ■ ¡VIVA LA COMPLEJIDAD!

Entrevista a Gabriel García Márquez. Por una reforma del pensamiento (E. Morin). El árbol genealógico (Y. Chen). La imposible certidumbre (I. Ekeland). Los territorios de la psicoterapia (S. Fuks). La desaparición de los dinosaurios (G. Bocchi y M. Ceruti). Dime cómo piensas... (M. Maruyama). Crónica: La voz de quienes nunca hablaron (F. Mayor). Patrimonio: Ólinda, la bella durmiente (J. F. Rosell). Area verde: La isla Mauricio: más allá del paraíso (F. Bequette). Notas musicales: Entrevista a Chico O'Farrill (I. Leymarie). Diagonal: Los niños y la violencia audiovisual: por una "ecología de la pantalla" (N. G. Nilsson). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*: Divorcio entre la ciencia y la cultura (B. Russell).

MARZO ■ ¿DE DÓNDE VIENE EL RACISMO?

Entrevista a Henri Atlan. Los avatares del odio (M. Wiewiorka). Racistas y antirracistas (E. Balibar). La *affirmative action* en Estados Unidos (S. Steinberg). ¿Qué dice la ciencia? (A. Jacquard). "Bajo el sol negro del racismo" (E. Canetti). Raza, historia y cultura (C. Lévi-Strauss). Para saber más: Por la tolerancia. Raza y prejuicios raciales. Crónica: Los derechos de las generaciones futuras (F. Mayor). Patrimonio: Salamanca, el espíritu y la piedra (J. M. G. Holguera). Area verde: Un mundo sin desechos: ¿una utopía? (F. Bequette). Notas musicales: Entrevista a Teresa Laredo (I. Leymarie). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*: Imagen y escritura (A. Moravia).

ABRIL ■ APRENDER A APRENDER. UNA EDUCACIÓN PARA EL SIGLO XXI.

Formar a los protagonistas del futuro (J. Delors). Hace un cuarto de siglo (A. Deleon). La educación de los presos (S. Duguid). Descompartimentar la ciencia (F. Gros). Compartir los conocimientos (P. Léna). Poner la ciencia al alcance de todos (J. V. Narlikar). Aprendizaje interactivo (G. Delacôte). La escuela en la encrucijada (R. Bisailon). El futuro de los profesores (B. Ratteree). Educación a distancia: entrevista a Menachem Yaari. Africa: tabla rasa (F. Chung). Los hijos de Confucio (Z. Nanzhao). Para saber más: Educar para el siglo XXI. Crónica: 1996, Año internacional para la erradicación de la pobreza (F. Mayor). Patrimonio:

Talamanca-La Amistad, la morada del dios Sibú (F. E. González). Area verde: Chernobil diez años después (F. Bequette). Mirador internacional. Notas musicales: Entrevista a Jocelyne Béroard (I. Leymarie). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*. La más valiosa savia vital (M. Curie).

MAYO ■ EL SILENCIO

Entrevista a Hervé Bazin. "De boca del Anciano" (preguntas a C. Wondji). Un vínculo misterioso (M. Smadja). Cuento en voz baja de las prisiones argentinas (M. Benasayag). La altura del silencio (entrevista a Hervé Nisic). El flautista sufi o el viaje del alma (K. Erguner). La música, el tiempo, la eternidad (E. Sombart). "Pinto lo que aún no tiene nombre" (entrevista a Kumi Sugai). Plenitud del silencio (C. Louis-Combet). Una experiencia interior (J. Castermane). Crónica: La ciudad, el medio ambiente y la cultura (F. Mayor). Patrimonio: Las piedras escritas de Jelling (J. Boel). Area verde: ¿Adónde va el turismo? (F. Bequette). Mirador internacional. Notas musicales: Entrevista a Marcel Khalifé (I. Leymarie). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*: Hay que contemplar la vida entera con ojos infantiles (H. Matisse).

JUNIO ■ LA CORRUPCIÓN

Entrevista a Ismail Serageldin. Las raíces de una larga tradición (B. Fontana). Un fenómeno mundial (F. Lewis). El lobo en la democracia (D. della Porta). Las trampas de la economía subterránea (M. Germanangue-Debare). Corrupción y clientelismo (R. Andriambelomadiana). Radiografía de la sociedad soviética (L. Pliushch). El virus del poder (E. R. Zaffaroni). ¿Qué hacer? (R. Klitgaard). Crónica: La prensa para la paz: "No dejaremos matar la palabra" (F. Mayor). Libros: La UNESCO a lo largo y a lo ancho. Patrimonio: El monasterio de Rila (C. Chiclet). Area verde: Los nuevos trabajadores del mar (F. Bequette). Notas musicales: Entrevista a Galina Gorchakova (I. Leymarie). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*: "Hay que reconocer formalmente los principios y hacer de ellos la norma de la acción" (A. Einstein).

JULIO-AGOSTO ■ DIBÚJAME LA UNESCO (número especial: historias ilustradas)

J.-C. Mézières. L. Cornillon. J.-C. Denis. E. Point-Vertigo. Narès. Fred. Delius. Vals. Juillard. Loustal. Terpent. Truong. D. Sire. Caro. Petit Roulet-Martini. Aloys. Jano. A. Goetzing. Druillet. Moebius.

SEPTIEMBRE ■ CULTURA Y DESARROLLO. OBJETIVO: VIVIR MEJOR

Entrevista a Javier Pérez de Cuéllar. La posibilidad de elegir (A. Sen). Hacia una identidad múltiple (L. Arizpe). La migración de los artistas (M. Haerdtter). El despertar religioso (preguntas a John L. Esposito). Una dinámica de despojo (entrevista a S. Kothari). Un círculo vicioso (T. Heath). El vendaval mediático (N. G. Canciani). La vocación cultural de la ciudad (M. Schuster). Crónica: Habitar el futuro (F.

Mayor). Patrimonio: Los últimos días de Chan-Chán (A. Pita). Area verde: El desierto de Sonora (F. Bequette). Notas musicales: Entrevista a Doudou N'Diaye Rose (I. Leymarie). Los lectores nos escriben.

OCTUBRE ■ LOS MUNDOS DEL EXILIO

Entrevista a Werner Arber. El país al que nunca se llega (A. Sayad). Los hijos de la coolitud (K. Torabully). La literatura como patria (B. Nedelcovic). Ave de paso (I. Kadaré). El reverso del exilio (R. Depestre). La fuga de cerebros (C. García Guadilla). Millones de refugiados (R. Brauman). El asilo, una tradición en peligro (adaptación de un texto de P. Vianna). Para saber más: Principales situaciones de refugiados en el mundo. Crónica: La paz es un combate sin tregua (F. Mayor). Patrimonio: La medina de Fez cambia para sobrevivir (G. Darles y N. Lagrange). Area verde: Palawan, la última frontera (F. Bequette). Acción UNESCO: «¿Quiénes somos?». Los Segundos Encuentros Filosóficos de la UNESCO (G. Schimmel). Diagonales: La cultura precede al desarrollo (C. Fabrizio). Notas musicales: Entrevista a J. C. Cáceres (I. Leymarie). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*: Corresponde a mis pinturas expresar y no explicar (R. Tagore).

NOVIEMBRE ■ EL MERCADO A TRAVÉS DEL TIEMPO

Entrevista a Hervé Télémaque. El nacimiento del *homo economicus* (A. Caillé). Grandeza y decadencia de Tlatelolco (M. R. Yoma Medina y L. A. Martos López). Los mercaderes de Venecia (D. Calabi). El ojo del amo (M.-F. Garcia-Parpet). Relaciones transfronterizas (A. Servais Afouda). Un viernes en Carpentras (M. de la Pradelle). El traumatismo de las reformas (I. Levada). Un capitalismo de empresas (H. Okumura). La mundialización del mercado (M.-F. Baud). La bolsa, un mercado de valores (E. Vaillant). Para saber más. Crónica: La poesía, una escuela de libertad (F. Mayor). Area verde: El Parque de los Volcanes de Hawai (F. Bequette). Patrimonio: Iglesias barrocas de Filipinas (A. Fabella Villalón). Notas musicales: La voz secreta de Frederic Mompou (I. Leymarie). Aniversario: Jean Piaget, un pensador excepcional (R. Schumaker). Se publicó en *El Correo de la UNESCO*: Las reglas del juego (J. Piaget).

DICIEMBRE ■ EN BUSCA DE LO EFÍMERO

Nadando contra la corriente (E. Manzini). El instante sagrado (S. P. Huyler). Danza con máscaras (M. A. Stott). Los gestos de los antepasados (L. Taylor). Cuerpos de colores (V. Baeke). "Land art" (G. A. Tiberghien). Apuntes (Nils-Udo). Instalaciones: Un arte que se integra en el espacio (M. Archer). ¿Por qué la imagen virtual? (F. Rötzer). Crónica: La enseñanza superior y las nuevas tecnologías (F. Mayor). Patrimonio: El Parque Nacional de Tai (N. Bena Djangrang). Area verde: El lago Ferto, de tierra y de agua (F. Bequette). Retrato: Bogdan Khmelntski (I. Issaevitch). Aniversario: Los húngaros, europeos desde hace 1100 años (P. Deme). Notas musicales: Entrevista a B. Maury (I. Leymarie).

EL TEMA DE NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO SERÁ:

LAS MICROFINANZAS



INVITADO DEL MES:
JOHAN GALTUNG



PATRIMONIO:
**EL BARRIO HISTÓRICO
DE COLONIA DEL SACRAMENTO (URUGUAY)**



MEDIO AMBIENTE:
EL HOMBRE Y LAS PLANTAS